J. v. Schlosser, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance

*11o2 SCHLOSSER,J.v., Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance.2.erw.u. erg.Aufl. ca.25o S.,ca.14o Abb.,Braunschweig 1978.Lwd.(Bibl.f.Kunst- u.Antiquitäten-Freunde,52) ca. 85.--

1212 MUSEEN/SAMMLER: Balsiger,Barbara Jeanne, The Kunst-und Wunderkammern: A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany,France and England,1565-175o. 2 Bde.m.zus.V,842 S.m.9 Abb.,Ann Arbor/Lond.1979.br.(Xerox-Diss., Univ.of Pittsburgh,197o) 82.--

*1217 -. Scheicher,Elisabeth, Die Kunst-und Wunderkammern der Habsburger. ca.216 S.,18o Abb.u.Bilds.,dav.12o farb.,Wien/Münch.1979.4o.Lwd. ca. 11o.--

Ulrich Middeldorf








DIGNITATE
HONESTA
KLINKHARDT
UND BIERMANN



MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON JEAN LOUIS SPONSEL

XI. (NEUE) FOLGE

JULIUS VON SCHLOSSER

DIE KUNST- UND WUNDERKAMMERN DER SPÄTRENAISSANCE



Erzherzog Ferdinand von Tirol
(Original im Hofmuseum zu Wien)

DIE KUNST- UND WUNDERKAMMERN DER SPÄTRENAISSANCE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
▽▽ DES SAMMELWESENS ▽▽

VON

JULIUS VON SCHLOSSER

MIT 102 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1908. – VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Den Druck dieses Werkes
o besorgte die Offizin von o
Julius Klinkhardt in Leipzig

VORWORT

Die Blätter, die wir im Folgenden vorlegen, wollen ein Kulturbild vornehmlich aus der deutschen Spätrenaissance zur Anschauung bringen. Man wird leicht erkennen, daß sich das Thema aus der Beschäftigung des Autors mit einer der berühmtesten unter diesen alten Kunst- und Wunderkammern, der Ferdinandeischen, einst auf Schloß Ambras in Tirol, herauskristallisiert hat; diese steht denn auch im Mittelpunkt, und aus ihren Beständen hat man das vorliegende Buch zu einem großen Teile zu illustrieren versucht. Die Stellung der Verfassers als dermaligen Vorstandes dieser heute im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufgegangenen Sammlung wird das begreiflich erscheinen lassen. Das Bestreben, die Entstehung dieser Kunstkammern nach rückwärts zu verfolgen und ihr Ausmünden in moderne Formen vorzuführen, brachte es mit sich, daß das Ganze zugleich ein Beitrag zu der Geschichte des Sammelwesens überhaupt geworden ist, ein Versuch, der insofern auf nachsichtige Billigung zu rechnen hat, als über den Gegenstand, von vereinzelten Ansätzen abgesehen, unseres Wissens kaum weiter greifende Vorarbeiten, dafür aber um so mehr zerstreute und zersplitterte Materialien vorliegen.

Es ist eine Pflicht der Dankbarkeit, wenn ich hier meines Kollegen Dr. Camillo List gedenke, dessen freundschaftlicher und sachkundiger Hilfe ich den allergrößten Teil der Abbildungen schulde.

Landskron-Gratschach in Kärnten, im Marsjahre 1907.

Julius von Schlosser.

Übersicht des Inhalts

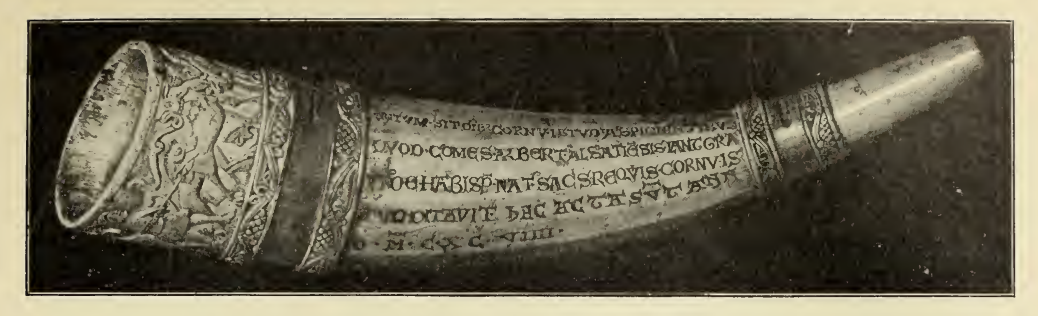


Fig. 1. Reliquien-Olifant, angeblich von Landgraf Albert III. von Habsburg 1199 dem Kloster Muri gespendet. (Wien, Hofmuseum.)

I. Einleitung.

Vorgeschichte der Kunst- und Wunderkammern.

Wer es unternähme, eine Geschichte des Sammelwesens von seinen Ursprüngen an und in allen seinen vielfachen Verästelungen und Auswüchsen zu schreiben[1]) — und es wäre ein psychologisch wie kulturgeschichtlich gleich interessantes Thema — dürfte vielleicht nicht verschmähen, zu der gazza ladra und den mannigfaltigen und merkwürdigen Beobachtungen hinabzusteigen, die man über Sammeltriebe innerhalb der Tierwelt gemacht haben will. Neuere Untersuchungen, wie die von Karl Groos über die Spiele der Tiere zeigen, daß hier mancher Aufschluß zu gewärtigen wäre. Aber daran kann auf diesen wenigen Blättern unmöglich gedacht werden, wie denn auch nur ein rascher Seitenblick auf das leichter zugängliche und an Weisern aller Art reiche Gebiet der Psychologie des Kindes verstattet ist. Wir alle wissen hinlänglich aus eigener, lächelnder Rückerinnerung, wie andringend und lebhaft der Sammeltrieb des Kindes ist, wie er in Schule und Haus, zum Verdruß von Lehrern und Eltern, sich zu steigern vermag. Der alte Montaigne, vielleicht der hellblickendste Mensch seiner Zeit und zum mindesten seines Landes, hat schon den Ausspruch getan, daß des Kindes Spiel seine ernsthafteste Tätigkeit sei: — „les jeux des enfants ne sont pas jeux, et les fault juger en eulx comme leurs plus sérieuses actions" Ess. I, 22. Der früher genannte Psychologe[2]) hat in der Tat dieses Aperçu auf breiter Basis entwickelt, indem er das kindliche Spiel als die notwendige Vorbereitung und Einübung zu dem, leider so wenig scherzhaften Leben des Erwachsenen darstellt. Eine Vorübung, aber zugleich in ihrem heiteren Schweben auf den Flügeln der Phantasie das Gebiet der Kunst streifend und überfliegend, wie dies schon Schiller in seiner schönsten und gedankenvollsten philosophischen Abhandlung, den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" behauptet hat. An dem allen muß hier vorbeigegangen werden; nur auf eines wäre doch hinzuweisen, auf den engen Zusammenhang, in dem der Sammel-

trieb mit der Vorstellung des persönlichen Eigentums und mit der nicht minder komplizierten des Schmucks, vor allem des eigenen Leibes, steht, und mit dieser letzteren einer der tiefsten Quellen aller bildenden Kunst überhaupt sich nähert. Das wird deutlicher, wenn wir hören, daß der primitive Mensch in sehr vielen Fällen seine eigene wandelnde Schatzkammer vorstellt[1]), daß er aus leicht zu durchschauenden Gründen, was er persönlich wert hält und sein eigen nennen will, auch am eigenen Leibe, oft mit nicht geringer Mühsal, herumträgt; — und dazu gehört natürlich und vor allem die dauerhaft in die Haut gravierte bunte Tätuierung, die ihm nur mit jener selbst genommen werden kann, ein materielles und groteskes Gegenbild zu dem Leibsprüchlein des cynischen Philosophen. Daß dergleichen Dinge aber — wie bekanntlich die Tätuierung auch — bis in die Niederungen moderner und europäischer Kultur noch hineinragen, das lehrt manches klein- und vorstädtische Auslagenfenster mit den Photographien von Vereins- und Sporthelden niedriger Sphären, behangen und bebändert mit ganzen Sammlungen von Denk- und Ehrenmünzen, ganz so wie weiland Herr Abraham Grapheus, Bote der Antwerpener Sanct Lucasgilde auf dem köstlichen Porträt des Cornelis de Vos erscheint, nicht nur als Behüter, sondern als Träger der Preismedaillen und Erinnerungszeichen. Satirisch veranlagte Gemüter möchten wohl hier Lust zu einem Ausfluge in das vielverspottete und doch so heiß umlagerte Gebiet der Dekorationen und Ordenszeichen aller Art überhaupt verspüren. Unleugbar mischt sich aber dabei schon ein geistiges Element höherer Ordnung ein; es ist nicht allein die menschliche Vanitas, auch nicht allein die elementare Freude am Besitz und Schmuck, sondern diese glänzenden Nichtigkeiten werden vielfach zu Symbolen von Geltung und Tätigkeit, von Ansehen und schließlich von Macht für ihren Besitzer, und wirken als solche zurück. Sie sind zu sozialen Werten und Faktoren geworden. Allmählich ist dann überall, wo der Einzelne sich herrschend über eine kleinere oder größere Mehrheit erhoben hat, gleichsam die Projektion dieser Dinge erfolgt. Die Feldzüge der Engländer in Afrika, die überhaupt so merkwürdige Aufschlüsse über die staatliche und soziale Organisation der Negervölker zutage förderten, haben uns mit den reichen und wohlgefüllten Schatzkammern der schwarzen Könige bekannt gemacht; es verschlägt nichts, daß es sich dabei im ganzen um eine sehr junge Kultur handelt. Diese Schätze sind es, auf denen gewiß zu einem nicht geringen Teil das Geheimnis von Macht und Ansehen der Häupter beruht. Freilich ist es zuerst und zunächst das Material an sich, das durch Köstlichkeit, durch Seltenheit und Gesuchtheit, im weitern auch durch die Konvention in seinem Wert bestimmt ist, der Goldbarren und der Elefantenzahn; aber fast überall drücken sich Freude und Eigensucht des Besitzers frühzeitig in der künstlichen Bearbeitung dieses rohen Materials, in der Umformung zu Schmuck und Gerät aus, durch die sich der Mensch das Naturprodukt erst tätig und schaffend aneignet und anpaßt; und so rinnen auch hier zwei Strömungen geistiger Kultur noch in einem Bette. Längst hat die moderne Ethnologie die Gleichung zwischen primitivem Schmuck und primitivem Geld aufgestellt; auf die Halsbänder aus Kaurimuscheln deutet schließlich der malerische Münzenschmuck der Griechin oder Südslavin ebenso

zurück wie der Talerknopf an den Westen oberdeutscher Bauern. Die Schatzkammer ist, wie gesagt, die Projektion dieses urtümlich naiven Gedankens des Eigentums als Schmuck nach außen, aus dem Bewegten in das Ruhende.

Diese unvollständigen und aphoristischen Erwägungen erscheinen an ihrem Platze, wenn man bedenkt, daß aus diesem Protoplasma des Schatzes und der primitiven Schatzkammer schließlich die so complizierte und vieldeutige Form unserer Museen herausgewachsen ist. Es wird noch einmal davon die Rede sein müssen, wie diesen ihr Ursprung aus rein privatem Besitz bis hart an die Schwelle des abgelaufenen Jahrhunderts, ja über sie hinaus angehangen hat, und an einzelnen höchst konservativen Stellen noch bis heute zu Recht besteht. Denn natürlicherweise ist die Schatzkammer nur ihrem Besitzer und allenfalls seiner Familie oder wenigen begünstigten Gastfreunden zugänglich und sichtbar gewesen; wem fielen hierbei nicht die Histörchen Herodots vom Besuche des weisen Solon beim Lyderkönig Krösus oder vom Schatz des Rhampsinit ein?

In den Geschichtserzählungen von den beiden ersten großen Weltmonarchien im Bereiche mittelseeischer Kultur wie in den freilich viel jüngeren, aber nicht minder phantastisch gefärbten von den amerikanischen Inka- und Aztekenreichen finden wir denn nun auch die Urbilder jener fabel- und märchenhaften Schatzhäuser wieder, in denen Aladins Wunderlampe leuchtet und die unsere jugendliche Phantasie, dank den orientalischen Sagen von Tausend und einer Nacht, mit ihrem Edelsteinglanz erfüllten. Sie sind freilich auf immer dahin; denn diese ältesten aller Museen waren naturgemäß, da die Anhäufung von Reichtümern, materieller Kostbarkeiten ihren Grundcharakter ausmacht, dem Furor menschlicher Begierde, den Wechselfällen irdischen Glücks am meisten ausgesetzt. Aber wie die mütterliche Erde in ihrem Schoße die Urkunden ältester Geschichte des organischen Lebens überhaupt bewahrt hat, so kommt sie uns auch hier zu Hilfe. Das seltsamste und inkommensurabelste aller Erdenwesen hat, trotz aller ihm anscheinend unvertilgbar eingepflanzten Sucht, seine kurzlebige Individualität in eine Welt hinter den Sinnen zu retten, zu verlängern und zu erhöhen, sich doch niemals seiner menschlichsinnlichen Anschauung gänzlich zu entschlagen vermocht, und auch den geistigsten, erdenflüchtigsten Religionen haftet diese Schale an. Wie nun in primitiver Auffassung das Grab des Toten als seine Wohnung und in sehr vielen Fällen der gewohnten Behausung direkt nachgebildet erscheint, so folgte der wertvollste Besitz den Abgeschiedenen — aus mannigfaltigen Gründen, die unerörtert bleiben müssen — ihm wenigstens epitomiert oder symbolisch nach. So sind die vermeintlichen Schatzhäuser der homerischen Helden, deren Aufdeckung wir Schliemann danken, in Wahrheit die Stätten ihrer letzten Rast, und über Jahrhunderte hinweg finden wir in einer ähnlich gearteten Kultur den gleichen Gedanken in den Gräbern der Heerkönige aus der Völkerwanderungszeit wieder, für unseren Standpunkt unschätzbare kleine Museen frühmittelalterlicher Kunstübung.

Der Gedanke der Schatzkammer der hier gleichsam skizziert und abgekürzt erscheint, kehrt aber noch an einer anderen höchst bedeutenden Stelle wieder.

Spötter und ernsthafte Leute haben gelegentlich gesagt, der Satz, daß Gott den Menschen nach seinem Ebenbilde erschaffen habe, sei vielmehr in seiner Umkehrung wahr. So wie diese ins übermenschliche und übernatürliche, zur Gottheit gesteigerte Menschlichkeit ihr Haus im Tempel erhielt, so hat sie auch ihr persönliches erhöhtes Eigentum im Tempelschatze empfangen, der ebensoweit in seiner Bedeutung und Beharrung über die Schatzkammer des sterblichen Fürsten hinausragt, als der Gott wie ein über alle irdische Macht erhabener Herrscher gedacht wird. Denn der Tempelschatz ist nicht mehr ausschließlicher Besitz eines Einzelnen, wenn auch noch so Mächtigen, sondern in höherem oder geringerem Grade einer Gemeinde, einer Kaste, eines ganzen Volkes, und darum ein sozialer Wert von größter Bedeutung wenn er auch vom Wechsel der Geschicke und der Meinungen nicht unberührt bleibt. Das gilt ganz besonders von jenem ewig denkwürdigen Küsten- und Inselvolke der ägäischen See, das auch dem nicht in klassizistischem Vorurteil Befangenen leicht als die Blüte des Menschengeschlechts erscheinen möchte; vielleicht ist es das einzige, das aus der weltgeschichtlichen Entwicklung im eigensten Sinne des Wortes nicht hinweg gedacht werden kann. Ihm ist zuerst und fast allein unter den Völkern der alten Welt die Idee bürgerlicher Freiheit aufgegangen — es hat schwer genug dafür gebüßt. So wird denn auch bei den Hellenen zuerst der Schatz des Gottes in Wahrheit ein öffentlicher Besitz, die Tempelkammer und ihr Bezirk in gewissem Sinne das älteste öffentliche Museum. Denn hier ist nicht mehr wie in den alten orientalischen Reichen mit ihrer starren Hieratik des Lebens, zuerst und zunächst ein Depot von Reichtümern, sondern unter diesem Volke, das, in der Fieberglut seiner Entwicklung sich selbst verzehrend, in wenigen Jahrhunderten weiter gekommen ist, als der Orient in Jahrtausenden, bei diesem Volke, das den tiefsinnigen Gedanken vom Götterneide aussprechen durfte und mußte, trat auch die freie Kunst als solche in ihre Rechte. Dient sie auch dem Kultus, so hat sie dennoch eine ganz andere Rolle inne als im Orient. Und so versammelt sich schon in sehr alter Zeit um das Bild der Gottheit eine Reihe von bedeutenden Kunstwerken, darunter solche, die mit dem nationalen Leben und Kult des Volkes auf das innigste verknüpft sind, wie die Siegerstatuen. Schon ziemlich frühe muß das agonale Grundwesen der hellenischen Kultur, die Freude am freien Spiel und am gegenseitigen Messen der Kräfte, gleichermaßen etwas, das ganz und gar der Öffentlichkeit angehört und dem Hellas einen guten Teil seiner raschen Entwicklung dankt, auch hier zur Geltung gekommen sein; vieles deutet auf Preiskonkurrenzen unter den Künstlern, wie sie später wieder, vor allem in dem mannigfach verwandten toskanischen Städtewesen, stattgefunden haben, so daß die Dombauhütten dort noch heute als kleine Museen bedeutender Kunstwerke, von ganz bestimmter Lokalfärbung sich darstellen. Die Tempelschätze Griechenlands sind damit die ersten öffentlichen, jedem Bürger zugänglichen Museen lebender Kunst wie jener der nationalen Vergangenheit geworden; nichts belehrt besser über ihre Stellung im sozialem Leben als die köstliche Szene des Herondas, wo die beiden Gevatterinnen im Asklepiostempel die zur Schau gestellten Kunstwerke bestaunen und beschwatzen. Dazu gesellt sich aber noch etwas anderes.

Dem Wesen des Künstlervolkes entsprechend, steht freilich — und das wird aus Herondas ganz deutlich — die Kunst, ihrer formalen Seite nach, gar sehr im Vordergrund, allein der Tempelschatz spiegelt als National- oder Munizipalgut auch die gesamten mit dem Kultus enge verknüpften Interessen der Kommune wieder. So finden sich hier denn, wie später in den mittelalterlichen Kirchen, nicht nur Reliquien und Gebeine verehrter Heroen, gewiß vielfach in kostbaren Behältern, sondern auch geschichtliche, volkstümliche Erinnerungen, wie Waffen und Beutestücke aller Art, beides charakteristisch für ein Volk, dessen Denken ganz im Mythologischen wurzelte, das aber auch die erste innerlich wahre und menschlich bedeutsame Geschichte geschrieben hat. Ferner aber auch all das, was diese gern und viel fabulierende Nation unwiderstehlich anzog: Merkwürdigkeiten der Natur — nur in unserem Sinne darf man die von uraltem Kult geheiligten Meteorsteine hierherzählen — Knochen urweltlicher Geschöpfe als Gigantengebein, dann Straußeneier, Kokusnüsse, ausgestopfte Tiere aus fernen Fabellanden, etnographische Kuriositäten von nah und fern[4]); ist doch Odysseus, der Vielgeübte, mit seinem unverwüstlichen Schifferlatein, dem Wahrheit und Dichtung sich stets durcheinander weben, der rechte Patron dieses Völkleins, aus dessen Mitte jener stets ehr- und liebenswürdige Erzähler, Herodot, hervorgegangen ist, der zuerst mit offenem und hellem Menschenblick, durch kein Priesterdogma beschränkt, die Eigenheiten der Natur und fremder Völkerschaften betrachtet und beschrieben hat. So sind in manchem Betrachte jene hellenischen Tempelschätze die ältesten Vorläufer der späteren Kunst- und Raritätenkammern.

Aber es ist zu wiederholen: was hier, unter der Obhut der Gottheit, aufgespeichert lag, war in ganz anderer Weise noch als in der mittelalterlichen Kirche, öffentlich und zugänglich, Neugier und Wißbegierde reizend und befriedigend. Das ist nichts geringes gewesen; jene Jonier und Attiker hatten Fragen an die Natur zu stellen, die wir heute noch nicht losgeworden sind. An diese großen Tempelschätze nun, die wir uns nicht bedeutend genug vorstellen können, hat dann, in den späteren Zeiten des Griechentums zumal, eine umfängliche Literatur angeknüpft, zunächst wohl in der Art der mittelalterlichen Heiligtumsbücher auf die Bedürfnisse gläubiger Wallfahrer, dann aber auf das große Reisepublikum, mit den antiquarischen Interessen der römischen Zeit namentlich, berechnet und zugeschnitten. Vollständig erhalten ist davon nur der bekannte Führer des Pausanias durch Griechenland, ein Buch, das sich in vieler Hinsicht der reichen Lokalliteratur Italiens vergleichen läßt und wie diese großenteils eine Kodifizierung alter landläufiger Ciceroniweisheit darstellt.[5])

Pausanias beschreibt nicht nur die Tempelschätze, sondern ganz besonders auch die zahllosen Kunstwerke auf den öffentlichen Plätzen und in den Hallen der Märkte. Denn dieses Volk der Hellenen, dessen Dasein sich wie das der Italiener zum allerbesten Teile unter einem freundlichen Himmel, auf offenem Markte, im lebendigsten Verkehr abspielte, besaß jene wahrhaft öffentliche und monumentale Kunst, die dem Norden doch eigentlich bis heute versagt geblieben ist. Rom hat dann diese Traditionen fortgesetzt; noch ein Zeuge spätesten, letzten antiken Lebens, wie Cassiodor, spricht von dem Statuenvolk der verödeten Foren.

Dergleichen erhält freilich eine eigentümliche Folie, wenn man sich in Erinnerung ruft, wie sehr noch im altgriechischen Leben das Individuelle, Persönliche gebunden war und um seine Geltung zu ringen hatte. Die demokratische Tyrannei der Polis mag zu Zeiten für den einzelnen drückender gewesen sein als die unumschränkte Gewalt orientalischer Selbstherrscher. Ist doch die Geschichte der griechischen Philosophie zu einem guten Teile ein langer Kampf der freien Individuen mit dieser Tyrannei gewesen[6]); nicht umsonst hatte der Weise des Gartens der Aphrodite seine Welt- und Staatsflucht in die lakonische Formel: *Λάϑε βιώσας* gekleidet: die Asebieprozesse, vor allem der berühmteste des Sokrates, sind die unerfreuliche Kehrseite dieser glänzenden demokratischen Freiheit und Öffentlichkeit. Man begreift, wie eine individuelle Kunst, ein Privatgeschmack so wenig als ein nenneswerter Privatbau sich dort entwickeln konnte, wo die Polis den Bürger völlig, mit seiner ganzen Persönlichkeit und seinem ganzen Eigentum, in Beschlag nahm, und drohend darüber wachte, daß kein einzelner allzuweit aus ihren Schranken trete.

Es ist längst ausgesprochen worden, daß der Prozeß des Sokrates schon die Peripetie antiker, vor allem rein hellenischer Kultur bezeichne; nicht lange nachher ging auch der Traum griechischer Städtefreiheit zu Ende, und es erfolgte mit der ungeheuren politischen Ausdehnung, die der große Makedonier dem Griechentum nach Osten gegeben hatte, jene denkwürdige Restauration orientalischer Staats- und Lebensformen in griechischer Verkleidung, die man den Hellenismus zu nennen sich gewöhnt hat. Fast wäre man versucht, ein providentielles Geschehnis darin zu erblicken, daß die gleiche Expansion nach dem Westen, von einem andern halbgriechischen Soldatenreich entnommen, an einer neuen bedrohlich sich erhebenden einheimischen Macht, an Rom, gescheitert ist. Indes ein persönliches, privates Moment tritt doch jetzt, auch in der Kunstpflege, bedeutend hervor; es dürfte kaum an dem Zustand der Überlieferung liegen, daß wir es zunächst so gut wie ausschließlich am Herrscher haften oder doch zum mindesten im Schatten seiner Macht sich entwickeln sehen, wie in jener Periode des Nordens, die mit den französischen Königen und Fürsten des vierzehnten Jahrhunderts beginnt und ihre Mittagshöhe mit Ludwig XIV. erreicht. Die Könige von Pergamon, die Ptolemäer in Ägypten haben große Kunstsammlungen und Gemäldegalerien, zum Teil schon aus historischen Interessen heraus angelegt[7]), und es ist bedeutend, daß aus diesem Kreise der Name unserer „Museen" stammt. Auch darin sind die Römer ihre Erben geworden; aber bei diesen letzten und westlichsten Trägern antiker Kultur schlägt doch bereits ein Individualismus durch, der vielfach ganz moderne Formen zeigt, und allem Anschein nach bodenständig, nicht bloß ein Produkt der Zeitumstände ist. Der demokratische Caesarismus älterer Zeit ist denn doch auf einer ganz anderen Erde und unter ganz anderen Verhältnissen erwachsen als die hellenistische Monarchie, und er ist erst im III. Jahrhundert n. Chr. der Orientalisierung verfallen. So steht ursprünglich neben dem Kaiserpalast fast ebenbürtig, frondierend die luxuriöse Villa des vornehmen Römers, freilich auch des reichen Parvenu zweifelhaftester Herkunft, wie des Trimalchio im Sittenroman des Petron, als individuelles Ganzes, mit erlesenen Kunstwerken alter und neuer Zeit geschmückt. Hadrians, des schöngeistigen

Touristen Villa zu Tibur mit ihren Reproduktionen merkwürdiger historischer Stätten und Gegenden, nimmt sich neben den Villen seiner Zeitgenossen noch immer wie etwa Augustus neben Maecenas aus, als erster Privatmann unter gleichen. Es ist von Bedeutung, daß der Name jenes alttoskanischen Kunstfreundes zum Gattungsnamen überhaupt geworden ist! Schon erhob sich indessen die Klage, die uns an moderne englische Verhältnisse denken läßt, daß die Kunstwerke in das Exil der Villen verbannt seien; schon bringt auf der andern Seite ein Agrippa die Verstaatlichung dieses Kunstbesitzes in Vorschlag, ein Gedanke, dem das neue Italien mit seinen monumenti nazionali und Kunstedikten aller Art mühsam genug nachzuleben sich bestrebt. Ein wohlgesinnter Privatmann dieser Zeit, Asinius Pollio — in seinem Besitz ist der farnesische Stier gewesen — öffnet seine vielbewunderte Sammlung dem Publikum; man sieht, es sind ganz moderne Gedanken und Strömungen im Werke. Bei dem noch immer nicht überwundenen Vorurteil gegen die antike Kunst auf italischem Boden liegt es nahe, in diesem höchst expansiven Kunstleben die zweifellos und sehr stark vorhandenen Auswüchse, das Kunstnarren- und Kunstgeckentum einseitig hervorzuheben; nur kann die Bemerkung für jede gleichgestimmte Periode, auch für die maßlos verherrlichte italienische Renaissance gemacht werden. Was ferner neben diesem privaten an öffentlichem Kunstbesitz in Rom allein, auf Märkten, in offenen Hallen, in kommunalen Bauten vorhanden gewesen ist, muß unermeßlich gewesen sein; den Titusthermen ist der Laokoon entstiegen. Italien hat auch da ein Antikes als nationales Erbe übernommen, das dem Norden zu Glück oder Unglück versagt geblieben ist. Auch die Tempel haben nicht aufgehört, Museen zu zu sein, obwohl ihre Bedeutung längst nicht mehr die alte war; noch immer beherbergten sie Kunstwerke und seltene Naturdinge, die beide jetzt in reichster Fülle und zuweilen exotisch genug in Rom zusammenströmten. Von Caesar heißt es, daß er allein sechs Sammlungen geschnittener Steine im Tempel der Venus genitrix hinterlegt habe. Aus griechischen Heiligtümern erwähnt Plinius eine Reihe von Inventarstücken, die völlig unter den Begriff der curiosa artificialia in den späteren Wunderkammern fallen, wie Vexierspiegel, seltsame chirurgische und musikalische Instrumente, und namentlich Arbeiten, denen besondere Künstlichkeit und Künstelei ihren Wert verlieh.[8]) So ist die römische Zeit, wie auf so vielen anderen Gebieten, nicht bloß eine Epitome und Rekapitulierung des gesamten Altertums, sondern sie deutet vorwegnehmend auf spätere Entwicklungen hin.

Das ist denn auch der Grund, weshalb bei diesen alten Dingen so lang verweilt worden ist. Einmal lehren die geschichtlichen Anfänge hier wie anderwärts das Wesen der Entwicklung des Ganzen deutlicher erkennen; dann aber hängt damit noch ein anderes innig zusammen. Der zweite große Durchführungsteil in der abendländischen Kultursymphonie — wenn dieser preziöse Ausdruck erlaubt ist — ist in seiner komplizierten Fügung viel schwerer zu durchschauen; die Themen, die der erste Teil gebracht hat, zeigen sich abweichend gewendet, transponiert und in anderer harmonischer Gestalt, obwohl sie im Wesen dieselben geblieben sind. Die Gesamtbahn der vom Mittelmeerbecken ausgegangenen bildenden Kunst scheint in den beiden großen,

für uns unterscheidbaren Zeiträumen, von denen der erste durch die Herrschaft Diocletians, der zweite dem Anschein nach durch die französische Revolution äußerlich abgeschlossen worden ist, ein eigentümliches System der Periodicität, vor allem einen Parallelismus der Entwicklung aufzuweisen. Es ist wohl erlaubt zu fragen, ob es nicht dereinst Sache der Kunstgeschichte sein wird, diesen Periodenbau im Einzelnen vollständig und sachlich zu beschreiben und zu begründen, ohne der Versuchung zu erliegen, etwas den Naturgesetzen ähnliches hypostasieren zu wollen. Jedenfalls ist jene zweite große Periode, eben weil sie an eine abgelaufene direkt anknüpft, mannigfaltiger und komplizierter; wie ihr aber von dieser aus viel Aufklärung zukommt, so enthält sie manches, was in diese an Tatsachen ärmere und dunklere Vorzeit zurückleuchtet.

Es kann unmöglich unsere Absicht sein, den gewaltigen Zusammenbruch der antiken Kultur, einer der tiefsten und vieldeutigsten Probleme der Völkerpsychologie, auch nur in Andeutungen zu berühren. Es ist nur eine Tatsache von größter Tragweite hervorzuheben, daß die Kontinuität antiker Überlieferung, wenn auch in beträchtlicher Umgestaltung und Entstellung, an einer Stelle bis in den Ausgang des sogenannten Mittelalters gewahrt blieb, im Rom des Ostens, am Bosporus, ebenso dem Mittelpunkt der Kultur für den ganzen weiten sarazenisch-slavisch-mongolischen Osten, wie Paris das Zentrum des Westens zu werden bestimmt war. Hier sind, um nur ein höchst bedeutendes Phänomen zu nennen, die Reste einer echt hellenischen Erfindung, der Malerei in unserem Sinn, als Raumkunst, erhalten geblieben, um durch das Zwischenland Italien, genauer das alte etrurische Toskana, zunächst nach einem andern Mittlerlande, Frankreich, verpflanzt zu werden und damit nach dem Interregnum des gothischen Linien- und Flächenstils, auch im Norden die Periode der modernen Malerei zu inaugurieren. Es ist nicht durchaus eine müßige Parallele, wenn daran erinnert wird, daß zwei Männer, jeder mitten inne zwischen einer versinkenden und einer neuen Zeit, am Abschlusse einer Weltperiode stehend, jeder für sich, gleicherweise wie von einer Inspiration erfüllt, den höchst autokratischen Gedanken gefaßt haben, das Kunsterbe der Vergangenheit gewaltsam in ihren Residenzen zu konzentrieren, Constantin in dem weiterhin nach ihm genannten Byzanz und Napoleon in Paris — man sieht, die beiden Schicksalsstädte stellen sich noch einmal zum Vergleiche dar.

Der Reichtum der Konstantinstadt an öffentlich aufgestellten Bildwerken muß unbeschreiblich gewesen sein; sie wird so ziemlich das größte Museum alter Kunst, das jemals existiert hat, beherbergt haben, in einer architektonischen Umrahmung ohne gleichen. Der einzige Anblick des Louvre unter Napoleon mag sich damit nur bedingterweise vergleichen lassen. In der Sophienkirche allein sollen sich über vierhundert Statuen befunden haben. Noch ganz antik sind die zahlreichen Foren mit ihrem Heer von Bildsäulen; Constantin hat den Besitz ganzer Städte übertragen lassen. Es dämmert uns eine Ahnung von dem künstlerischen Reichtum öffentlicher Plätze in jenen Zeiten auf, von dem das heutige Italien nur hin und wieder eine Andeutung zu geben vermag, wenn wir erfahren, daß aus einer einzigen weltentrückten Provinzstadt am pontischen Gestade, aus Amastris, allein ein förmliches Museum mit Nach-

bildungen berühmter Kunstwerke auf das in der Folge sogenannte Forum Amastrianum versetzt worden ist; jene Galerie erscheint aber, als Äußerung eines munizipalen Stolzes, der wieder an italienische Verhältnisse denken läßt, auf dem autonomen Kupfergelde der Stadt in der Kaiserzeit zur Kennzeichnung der einzelnen Münzemissionen. Dergleichen ist auch anderwärts nicht ohne Beispiel; ein hellenistischer Kleinherrscher wie der Judenkönig Agrippa hat nach dem Zeugnis des Josephus Flavius die Stadt Berytus mit Kopien berühmter alter Kunstwerke geschmückt.[9]) Im übrigen wird klar, daß Constantin nicht weniger planmäßig als Napoleon vorgegangen ist. Freilich ist zu bezweifeln, ob die Einwirkung dieses gewaltigen öffentlich zur Schau stehenden Erbes der Antike jemals tiefere Einwirkung auf die lebende Kunst geübt hat, trotz aller nach dem Bilderstreit und später wieder unter den Paläologen einsetzenden Renaissancebewegungen; nur vereinzelte Zeugnisse sprechen für gelegentliche Benutzung. Es ist eben nicht zu vergessen, daß in der einstigen Kolonie von Megara im thrakischen Barbarenlande kaum mehr echtes Hellenenblut zu finden war; eine unsäglich gemischte Bevölkerung orientalischer und barbarischer Herkunft trieb ihr buntes Wesen um jene Kunstwelt, die im Grunde nur mehr ein literarisches Schattendasein wie die echte alte Hellenensprache auch, in Gelehrtenstuben und in einer preziösen Hofwelt führte. Um die heidnischen Bilder rankte sich, aus dem Volke heraus, ähnlich wie im Rom des Westens, eine märchenhaft phantastische Sagenvegetation hervor, die für den Forscher im Grunde viel interessanter ist als jene Altertümelei der vornehmen Kreise, bis endlich jene alten Werke unter dem Wuste dämonistischen Aberglaubens und spukhafter Teufelei verschwanden, noch früher, als der Schutt der von den Lateinern und Türken gebrochenen Stadtmauern sie bedeckte. So ist die große Schöpfung Constantins trotz ihrer langen Dauer im ganzen vielleicht von geringerer Wirkung gewesen als die kurzlebige Napoleons, die zum mindesten den Künstlern und Forschern jener Tage reiche Anregung gegeben hat.

Im Abendlande hatten indessen gründlichere Umwälzungen stattgefunden. Schon begann jedoch hier, aus den Trümmern der Antike heraus, eine neue, zunächst unscheinbare und formlos gährende, aber verheißungsvolle Entwicklung, in einem Nebeneinander von absterbenden Resten und primitiven Anfängen; besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu gutem Teil eine Rekapitulation jenes Prozesses, der sich einst im östlichen Mittelmeerbecken abgespielt hatte. Mit einem halben Gleichnis könnte man sagen, jene neuen Völker — und zu ihnen gehören auch die auf altem Reichsboden sich bildenden romanischen Nationen — wären in der Lage von Kindern gewesen, die ihre naive und primitive Zeichenkunst unter der steten, nicht immer heilsamen Kontrolle der Erwachsenen üben. So kehren denn überall verwandte Züge wieder, wie es bei dem typischen Verlauf alles Lebens im ganzen nicht wohl anders sein kann. Wie einst der griechische Tempel, so wird jetzt die Kirche der Mittelpunkt geistigen Lebens, nur in viel einseitigerer Weise. Denn inzwischen hatte eine durchaus spiritualistische Religion und Weltanschauung gesiegt, die das Irdische und Profane verneint und soweit es nur angeht, verflüchtigen möchte. Ein ganz neuer, der Antike unbekannter und unfaßbarer Dualismus

von Geistlich und Weltlich, von Kirchen- und Laientum, der zu den schwersten Konflikten führen sollte, tat sich auf. So hat das Mittelalter denn für uns die seltsamsten Erscheinungen aufzuweisen; selbst ein so durchaus unheiliger Weltling, wie der alte Ovid, mußte es sich gefallen lassen, daß seine mitunter doch sehr bedenklichen Geschichten ins Erbauliche und Moralische gewendet wurden. Vieles, was uns heute in der kirchlichen Kunst, Literatur und Musik des Mittelalters übernaiv, ja anstößig und blasphemisch erscheint, ist nur von diesem Standpunkt aus zu verstehen. Die Kirche zieht eben alles in ihr Bereich, denn in ihr allein ist das wahre Leben wie die wahre Geschichte, neben der alles andere als Akzidenz erscheint, ein Gedanke, der erst die großartige Einheitlichkeit mittelalterlicher Weltanschauung verständlich macht. Überall dringen kirchliche Formen, kirchlicher Inhalt in das Profane.

So ist es kein Wunder, daß die Kirche das Museum der nationalen Erinnerungen alter und neuer Zeit wird. Vor allem in Italien flechten diese beiden sich unauflöslich ineinander; denn hier ist die Antike ein nationales Gut, das in aller Zerrissenheit der Zeitläufte stets leidenschaftlich zurückersehnte Idol eines vergangenen goldenen Zeitalters nationaler Größe und Einheit. Nirgends wußten die Florentiner die berühmten, von Pisa geschenkten Porphyrsäulen besser unterzubringen als an dem Hauptheiligtum der Stadt, das für einen antiken Marstempel galt, an der Taufkirche, die für den verbannten Dante das Symbol seiner heißen Sehnsucht nach der zürnend geliebten Vatererde war. Und so ist der berühmte Campo Santo in Pisa durch die Sitte, daß sich die Vornehmen in antiken Sarkophagen beisetzen ließen, das erste Museum alter Plastik geworden, eine Schule für die Künstler vom dreizehnten bis ins sechzehnte Jahrhundert, von Nicola Pisano bis zu Bertoldo, Michel Angelos Lehrmeister.

Etwas anders, aber doch ähnlich liegen die Dinge in dem mächtigsten, stets ein Sonderleben führenden Staatswesen Italiens, in Venedig, das keine direkten Erinnerungen aus dem Altertum her aufzuweisen hat. Auch hier ist die Staatskirche zu S. Marco das nationale Museum, ist die eigene Geschichte, stets durch glänzende kirchliche Feste und Aufzüge im Bewußtsein des Volkes wach erhalten, noch viel merkwürdiger mit der geweihten Stätte und dem Kultus überhaupt verknüpft. In S. Marco selbst finden sich Reliefs eingemauert, die einst die Paläste der zerstörten und versunkenen altvenetisch-römischen Städte am Lagunenrande, Altinum, Heraclea, Equilio usw. geschmückt haben mögen; und hier ward die Beute, die das wagelustige Kaufmanns- und Matrosenvolk in der griechischen und muselmanischen Levante geholt hatte, niedergelegt. Noch sieht die vielgewanderte Quadriga aus Konstantinopel über den Marcusplatz, noch stehen die Pfeiler von Ptolemais aufrecht da. Aus dem Dom von Pisa stammt ebenso der jetzt im dortigen Campo Santo aufgestellte Bronzegreif mit arabischer Inschrift, der Tradition nach ein Beutestück von den Balearen her.

Auch auf der Nordseite der Alpen sind übrigens Kirchen die ältesten Bewahrerinnen antiker Reste und Fundstücke gewesen. Diese Erfahrung läßt sich ganz besonders in einem der eigenartigsten Kronländer des österreichischen Alpengebiets, in Kärnten, machen. Kaum ein bescheidenes Dorfkirchlein, an dem

nicht ein römischer Inschriftstein oder wenigstens ein antikes Gebälkstück eingemauert wäre. Namentlich die ehrwürdige romanische Kirche von Maria Saal auf dem Zollfelde bei Klagenfurt, nahe der Stätte des alten Virunum gelegen, ist derart schon in früher Zeit ein reichhaltiges Lokalmuseum von Altertümern aus der Umgegend geworden.[10]) Noch im XVII. Jahrhundert hat dann der wackere, um die archäologische Erforschung seiner Heimat verdiente Johann Dominik Prunner eine Feldkapelle, das sog. „Prunnerkreuz" (gleich hinter der jetzigen Eisenbahnhaltestelle Zollfeld gelegen) aus lauter antiken Fundstücken errichten lassen (Fig. 2).

Es ist aber nicht zu verkennen, daß hier, diesseits der Alpen, wenn auch noch auf altem Reichsboden, vielfach andere Motive lebendig waren, die im Stammlande Italien nur sehr selten an die Oberfläche kommen. In diesen nördlichen Barbarenländern war doch die römische Kunst allezeit ein exotisches Gewächs, und die Inspiration von der Antike her ist dem entsprechend immer etwas lediglich Zufälliges, Äußerliches gewesen. Jene Kunstgebilde sind hier, auch als sie noch nicht mit dem Makel des Heidnischen behaftet waren, gewiß im Grunde als etwas Fremdes, in der Folge als unheimlich und dämonisch empfunden worden; vor ihren Teufeleien war man nur dann ganz sicher, wenn man sie an die geweihte Kirchenmauer gebannt wußte. Nicht immer wurde so glimpflich verfahren. Die Götzenbilder — im deutschen Norden treten jene der slavischen Vorzeit an die Stelle — sind nicht selten umgekehrt eingemauert oder gar in die Fundamente hinabgestürzt worden.[11]) Wohl blitzt auch in Italien gelegentlich ein Strahl dieser dämonistischen Auffassung durch, wie in der auch kulturgeschichtlich höchst merkwürdigen Geschichte, die Ghiberti von der in Siena gefundenen Venusstatue zu erzählen weiß, die unter großem Zulauf auf der Fonte Gaja aufgestellt, später, als die Stadt von allerhand Widerwärtigkeiten heimgesucht wurde, als Sündenbock dienen mußte, herabgeholt und heimlich auf dem Gebiet der feindlichen Nachbarn von Florenz eingescharrt wurde. Aber dergleichen ist höchst selten, und kaum wird man irgendwo in Italien eine Antike wie den barbarisch verstümmelten Venustorso von Trier finden, der jahrhundertelang an einer Wallfahrtskirche als Schandmal den

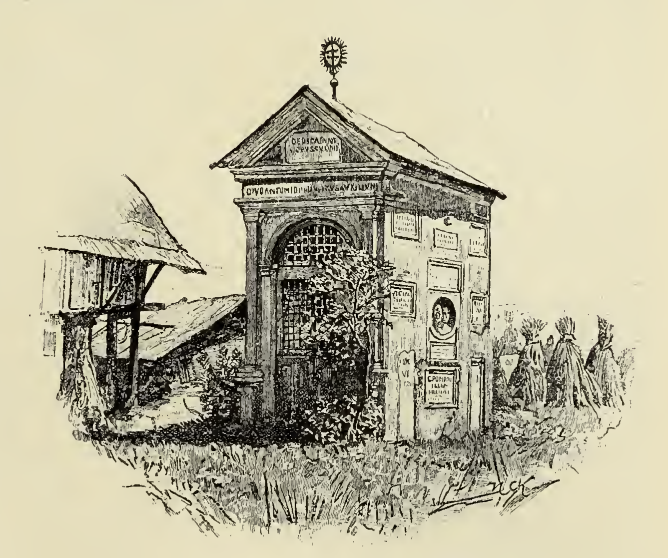


Fig. 2. Das Prunnerkreuz bei Maria Saal.
(Nach der Zeichnung von Charlemont in dem Werke: Die österreichisch-ungarische Monarchie.)

Steinwürfen und Schmähungen glaubenseifriger Pilger ausgesetzt war.[12]) Noch in der Renaissance muß ein umgestürztes antikes Capitäl halbsymbolisch als Postament für den merkwürdigen holzgeschnitzten Christus des Ercole da Ferrara in S. Giovanni in Monte zu Bologna dienen.

Es ist kein verächtliches Zeugnis für den δευτερὸς πλοῦς, die stete Wiederkehr aller Grundformen menschlichen Lebens, daß die Kirchenschätze des Mittelalters fast genau die nämliche Zusammensetzung aufweisen wie einst die Tempelschätze im Altertum. Natürlich dürfen wir hier keine Siegerstatuen im Sinne der Antike erwarten, wohl aber im Sinne der christlichen Kirche: die Reliquienbüsten und Knochenbehälter ihrer Blutzeugen. Eifert doch gerade die Kunst des Goldschmiedes darnach, hier ihr Bestes und Höchstes darzubringen. Von der lebenden Kunst jener Zeiten soll nicht weiter die Rede sein; wohl aber ist zu erwähnen, daß die Kunst der Vergangenheit auch hier eine Stätte gefunden hat. Ein köstlicher Nachlaß des Altertums, die geschnittenen Steine, sind zu einem großen Teile an geweihter Stelle erhalten geblieben — nachdem sie vorher durch einen Exorzismus entsündigt worden waren. Die berühmte Gemma Augustaea in Wien stammt bekanntlich aus dem Schatz von St. Sernin zu Toulouse. Die großen Reliquienkasten der heiligen drei Könige im Domschatz von Köln, der Schrein der h. Elisabeth in Marburg sind derart förmliche Daktyliotheken voll bunten Märchengepränges geworden. Wie naiv das Mittelalter — nach unseren Begriffen — in dieser Hinsicht war, zeigt hübsch ein im Kölner Metropolitanmuseum bewahrtes Kruzifix, dessen Kopf von einer antiken Gemme gebildet wird. Daß dergleichen ab und zu, trotz aller dämonistischen Furcht vor heidnischem Bildwerk auch an bedeutender geweihter Stelle vorkam, zeigt hübsch die Statue der h. Helena in ihrer Kirche S. Croce di Gerusalemme zu Rom, bei der ein antiker Junotorso verwendet wurde. Daß dann auch kostbares Gerät der Antike hier seinen Platz fand, erscheint daneben fast selbstverständlich; die berühmte Gralschüssel der kaiserlichen Schatzkammer in Wien, eine antike Achatschale größten Umfangs, gehört hierher, dann die merkwürdigen, auf Abt Suger zurückgehenden antiken Gefäße aus Kristall und Halbedelstein im Schatz von St. Denis, jetzt im Louvre.[13]) Im übrigen haben diese Kirchentresors treu dem märchenliebenden Sinn des Mittelalters und dessen durchgehendem Streben nach dem bedeutenden Inhalt, besonders nach dem Wunderbaren, Seltsamen und Fremdartigen hin, noch viel mehr von dem Charakter der späteren Kunst- und Wunderkammern an sich, als die Tempelschätze der Antike.

Eines der glänzendsten Beispiele war (und ist es noch immer zu einem großen Teil) der bis zum Ende der Republik unversehrt erhaltene Schatz von S. Marco.[14]) Namentlich nach den Kreuzzügen, die für das Mittelalter etwas ähnliches bedeuteten wie die Erschließung Westindiens und Ostasiens für die spätere Zeit, haben sich die Wunder des Orients in den Kirchen des Abendlandes zusammengefunden. Aber schon vorher hatten fromme Pilgrime mancherlei von der Fahrt ins heilige Land heimgebracht, köstliche Arbeiten kunstfertiger Byzantiner und Sarazenen, nebst allerhand Raritäten und Kuriositäten. Alles das mußte sich aber dem Heiligen und der geweihten Stätte

beugen und fügen; so findet sich Christliches und Heidnisches, Wunder der Natur und der Kunst in buntem Wirrsal doch einträchtig beisammen; denn alle diese Dinge sind fast immer zu liturgischem Gebrauch, als Behältnisse für Reliquien usw. adaptiert worden. Für uns tut sich da die Märchenwelt der Gralsdichtung und der Sagen vom Erzpriester Johannes im Morgenlande auf, seltsam umrankt von den Fabeln mittelalterlicher Naturgeschichte und Geographie, von Sagen und Legenden, denn die reiche Abenteuerliteratur der alten Schriftsteller spann sich im Mittelalter fröhlich fort; in einem schon selten gewordenen, hübschen Büchelchen hat Ferdinand Denis dieses anziehende Gebiet behandelt.[15]) Und so finden wir neben arabischen Kristall- und Glaspokalen, neben Seidengeweben, Edelsteingefäßen und Elfenbeinhörnern des Orients, neben maurischen Majolikaschüsseln, wie sie die Pisaner als Trophäen von den Balearen her an ihren Kirchenfaçaden eingemauert haben, die rechten Zeugen dieser verzauberten Welt,[16]) in die sich das Mittelalter eingesponnen hatte. Schon die „Olifante" gehören im gewissen Betracht hierher (Fig. 1); der berühmteste dieser reich geschnitz.en Elephantenzähne ist im Münster zu Aachen, angeblich das Jagdhorn Karls d. Gr. und ein Geschenk Harun-al-Raschids. Sie mögen sehr oft, mit Reliquien gefüllt, von zurückkehrenden Kreuzfahrern und Pilgersleuten in die Kirchen gestiftet worden sein, ebenso die vermeintlichen „Greifenklauen" — Hörner exotischer Antilopen u. dergl. — die gewöhnlich in Form von phantastischen Pokalen, auf Vogelfüßen ruhend erscheinen; ein berühmtes Exemplar befindet sich, in Ketten aufgehängt, im Braunschweiger Dom, es ruft uns die Greifenabenteuer Heinrichs des Löwen in dem bekannten Volksbuche in Erinnerung. Dann die „Eingehürne", die Zier des mystischen, der Jungfrau Maria zugesellten Einhorns, in Wirklichkeit Narwalzähne; ein altberühmtes Stück ist aus dem Burgunderschatz in die kaiserliche Schatzkammer zu Wien übergegangen und zählt gleich der früher erwähnten Achatschale zu den unveräußerlichen Kleinodien des Hauses Österreich. Ferner die Straußeneier, die schon in den griechischen Tempeln zu finden waren und wie dort in Ketten aufgehängt, aber auch in goldenen und silbernen Fassungen erscheinen[17]); ist doch der Strauß ein von jüdisch-biblischer Sage mit König Salomon verknüpftes Naturwesen. Und so wären des weiteren hier zu erwähnen die sog. Natterzungen, d. i. Haifischzähne, die man gerne, wie ein hübsches



Fig. 3. Kredenz, XV. Jahrh.
(Wien, Hofmuseum.)

Exemplar im Wiener Hofmuseum zeigt (Fig. 3), als „Kredenzen“ faßte, dann Kokosnüsse, endlich Pokale und Schalen aus dem unverweslichen Holz der Zedern des Libanon und der Ölbäume des heiligen Landes, die in Silber und Gold gefaßt noch heute in den Kirchenschätzen und in alten Sammlungen nicht selten sind, und in ihrer charakteristischen Form häufig auf den älteren Darstellungen der Anbetung der Magier vorkommen (Fig. 4). Dabei ist jedoch eines nicht zu vergessen. Es ist nicht nur das Seltene und Abenteuerliche, was das Interesse an diesen Dingen wach gerufen hat, sondern ein sehr reales und praktisches, allerdings seltsam und abirrend sich äußerndes Moment — die allgemeine Furcht vor Vergiftung, die, gewiß nicht ohne Grund, am päpstlichen und kaiserlichen Hofe damals ebenso gut wie in den Haushaltungen weltlicher Großen wie geistlicher Würdenträger herrschte. Der Glaube an die geheimen Kräfte dieser fremdländischen Stoffe war allgemein verbreitet und durch die gleichzeitige Naturgeschichte gestützt. H. Pogatscher in Rom hat darüber jetzt eine Fülle von Daten gesammelt, und in einem Aufsatze: „Von Schlangenhörnern und Schlangenzungen“ veröffentlicht.[18]) Besonders merkwürdig ist die Geschichte des Hornmessers, einer Familienreliquie des Hauses Foix-Béarn, aus dem es wiederholt an die Päpste, wie Clemens V. und Johann XXII. geliehen wurde; bildete doch die sogenannte „Probe“ (Kredenz) einen Bestandteil des Tafelzeremoniells am päpstlichen Hofe.



Fig. 4. Fladerkopf aus Olivenholz, XV. Jahrh. (Wien, Hofmuseum.)

Eine ganz besondere Rolle spielen die Edel- und Halbedelsteine, ebenfalls wegen ihrer angeblichen Schutzwirkungen gegen Gift, als Antidota gegen Krankheiten und sonstige Übel verschiedenartig geschätzt; eine ganze Literatur, die sogenannten Lapidarien des Mittelalters, in denen die kuriosesten Nachrichten über antike geschnittene Steine zu finden sind, knüpft an sie an. Auch animalische Produkte, wie die Bezoare (Magensteine der Kamele usw.), die Rhinozeroshörner, werden hierher gerechnet; sie spielen dann namentlich in den Raritätenkammern der Renaissance eine große Rolle. Ebensowenig dürfen die noch dem XVII. Jahrhundert schwer begreiflichen, als lusus naturae betrachteten Versteinerungen und Fossilien nicht vergessen werden; wie das Altertum, so sah auch die Märchenphantasie des Mittelalters, unter der Nachwirkung alter Volkssage, in den hier und da zutage geförderten Resten urweltlicher Tiere Riesengebeine; und so waren sie sehr häufig, an Ketten aufgehängt, in den Kirchen zu erblicken. Das Schulterblatt eines Seeungetüms in der Johanniskirche zu Lüneburg wurde gar dem biblischen Goliath zugeteilt.[19]) Es dürfte der Erwähnung wert sein, daß das Riesentor der Wiener Kathedrale zu

St. Stephan seinen Namen einem solchen Mammutknochen verdankt, der 1443 bei den Grundaushebungen zu dem unvollendeten zweiten Turm gefunden und innerhalb des Portals aufgehängt wurde. (Fig. 5.) Jetzt befindet es sich, noch mit der bekannten Devise Friedrichs III. bezeichnet, in den naturhistorischen Sammlungen der Universität. Von dem berühmten Aerolithen, der mit einer merkwürdigen lateinischen Inschrift von 1492 versehen in der Kirche zu Ensisheim im Elsaß hing, hat schon Goethe in seiner Straßburger Studentenzeit Notiz genommen. Auch in Italien findet sich dergleichen. Walfischknochen, zusammen mit einem exotischen Schild, angeblich von Columbus gestiftet, sieht man in der Kirche Fontegiusta zu Siena; und die Kathedrale von Arezzo bewahrte bis ins XIX. Jahrhundert einen kolossalen Walfischkiefer, der 1560 bei Montione gefunden wurde, jetzt aber seinen moderneren, freilich auch viel nüchterneren Standort im Museum der Stadt hat.

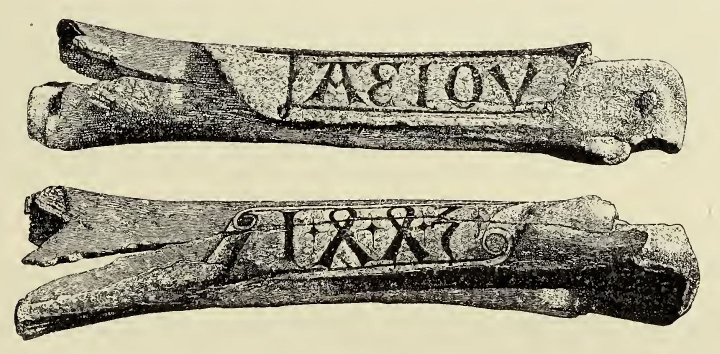


Fig. 5. Die „Riesenknochen" des Stephansdomes.
(Nach den Abbildungen in der „Geschichte der Stadt Wien I.")

Noch ist etwas umständlicher des zahlreichen profanen Geräts aller Art zu gedenken, das in den Kirchenschätzen eine sichere Stätte gefunden hat. Zu einem guten Teil hängt dies gewiß mit einem asketischen Grundzuge des Mittelalters zusammen, der zu Ende des XV. Jahrhunderts noch einmal episodisch, jedoch mit unwiderstehlich dämonischer Gewalt, im Florenz Savonarolas, in das Leben der Renaissance eingegriffen hat. Denn die Widmung solchen weltlichen Tands war ein Symbol der Einkehr und Buße, der Absage an die falsche Frau Welt, jener Stimmung, die in einem der schönsten Gedichte Walthers von der Vogelweide voll melodischer Melancholie ausklingt:

> Diu Werlt ist ûzen schoene, wîz, grüen unde rot
> Und innen swarzer varwe, vinster sam der tôt.

So sind es denn die Kirchenschätze, die uns die seltensten und kostbarsten Zeugnisse frühmittelalterlicher Profanindustrie im weitesten Umfang erhalten haben: byzantinische und altvenezianische, sarazenische und nordische Schmuckkästchen vornehmer Damen, allerhand Toillettengeräte, ja, sehr bezeichnend, selbst Spielbretter als rechtes Werkzeug des Teufels. Ein merkwürdiges Bei-

spiel dieser Art ist vor Jahren, als Reliquiar verwendet, im Altartische einer Kirche in Achaffenburg gefunden worden; ein ähnliches wurde als Einbanddeckel für ein Plenarium in dem jetzt in Wien befindlichen Welfenschatz benutzt, während ein drittes, allem Anschein nach aus der gleichen norditalienischen Werkstätte stammend und von der Tradition als Spielbrett Herzog Ottos von Kärnten bezeichnet, schon früh in eine weltliche Sammlung, die des Erzherzogs Ferdinand von Tirol auf Schloß Ambras gelangt ist.

Wieder anderen Gedankenfolgen entspringt es, wenn weltliche Gewänder, Waffen u. dgl. in den Kirchen niedergelegt worden sind. Der steirische Wallfahrtsort Mariazell rühmt sich, solche Reliquien von Ludwig d. Gr. von Ungarn her zu besitzen, die angeblich nach einem von dem König erfochtenen Siege hierher gestiftet worden sind. [20]) Die großen Kathedralen Spaniens weisen heute noch merkwürdige Beispiele dieser Art auf (Fig. 5a und 5b). So ist in der Capilla del lagarto, im Patio des Doms von Sevilla, neben einem Krokodil und einem großen Elefantenzahn auch der angeblich vom Babieça des Cid herrührende Pferdezaum an der Decke aufgehängt zu schauen; in der Capilla de los reyes nuevos des Toledaner Doms sind ebenso eine portugiesische Fahne aus der Schlacht bei Toro 1476 und die Rüstung des Fähnrichs Duerte bewahrt. Weit berühmt und bekannt ist endlich der coffrete des Cid, der noch heute in der Kathedrale seiner Heimat Burgos gezeigt wird. Die Riddarholmskyrkan in Stockholm, das Mausoleum der Schwedenkönige, ist mit ihren unzähligen Trophäen aus den russischen, türkischen und deutschen Schlachten ein wahres stimmungsreiches Museum und Denkmal der kriegerischen Vergangenheit des Landes. Desgleichen in Italien die Kirche des zur Bekämpfung der Ungläubigen gegründeten Stephansordens in Pisa, im Innern ein förmliches Museum türkischer Trophäen. Und wie dergleichen bis in die Gegenwart hereinreicht, zeigen vor allem die Kirchen Rußlands mit ihrem betäubenden barbarischen Prunk; in der Preobraschenski-Kathedrale in St. Petersburg sind die Uniformen der Kaiser in eigenen Schaukästen vor der goldstarrenden Ikonostas wie zur Anbetung ausgesetzt. Und so sind schließlich da und dort in den Kirchen durch die Stiftungen ganzer wächserner Votivstatuen, mit den einst getragenen Gewändern der Geschenkgeber bekleidet, förmliche geschichtliche Porträtgalerien entstanden. Das merkwürdigste dieser Art muß die mit lebensgroßen bekleideten Wachsfiguren ganz angefüllte Annunziatenkirche in Florenz gewesen sein, die erst im XVIII. Jahrhundert geräumt worden ist; sie enthielt u. a. Porträts von Herrschern des XV. Jahrhunderts, wie Kaiser Friedrichs III. [21]) Eine Vorstellung davon vermag uns die interessante Votivstatue des letzten Grafen von Görz zu geben, die vor einigen Jahren in das Ferdinandeum in Innsbruck gekommen ist. Im Übrigen hat die im Norden bis ins XIV. Jahrhundert zurückzuverfolgende Porträtplastik in Wachs bis in den Schluß des XVIII. Jahrhunderts, ja bis in die Biedermeierzeit hinein geblüht, wie die merkwürdigen, zum Teil künstlerisch bedeutenden Porträtbüsten deutscher Kaiser bis zu Kaiser Leopold II. herab in der Hofbibliothek und in der Fideikommißbibliothek zu Wien (wo auch eine treffliche neuerdings restaurierte Büste der Kaiserin Marie Luise sich befindet) beweisen. Einige andere Beispiele mögen noch rasch genannt sein: die Wachsbüste und die bekleidete Wachsfigur



Fig. 5a.
El cofre del Cid in der Kathedrale von Burgos.



Fig. 5b.
Kapelle „del Lagarto“ in der Kathedrale zu Sevilla.

Peters d. Gr. in der Eremitage (die erste jetzt abgebildet in den Trésors de l'art de Russie 1903, Taf. 1 u. 2), die ähnliche, merkwürdige Friedrichs d. Gr. im Hohenzollernmuseum; die Büsten Friedrichs III. von Dänemark und seiner Gemahlin auf Rosenborgschloß in Kopenhagen; die Büste eines Dogen aus dem Hause Mocenigo in der Scuola di S. Rocco zu Venedig; die Porträts von venezianischen Patrizierkindern des Settecento, noch in den alten Schaukästen, im Museo Correr, vor allem aber die künstlerisch sehr hochzustellenden Büsten von Kapuzinerheiligen in der Sakristei des Redentore. Besonders die Emilia scheint ein Zentrum dieser Wachsplastik gewesen zu sein; im Museum zu Faenza befindet sich die Büste des Domenico Paganelli, des Erbauers des Stadtbrunnens, aus S. Domenico; namentlich besitzt aber Bologna noch sehr vieles, in Kirchen (so ein sehr schönes Relief in S. Vitale), wie in dem anatomischen Institut der Universität, wo sich auch eine merkwürdige Sammlung alter pathologischer Präparate in Wachs befindet. Hier hat die kirchliche Wachsplastik denn auch weit in das XIX. Jahrhundert hinein gelebt, wie die sehr geschickt gemachte Statue einer jungen Heiligen in S. Sigismondo (von Bettini) beweist. Ein niedliches Frauenbüstchen im Kostüme der zwanziger Jahre des XIX. Jahrhunderts im Museum zu Graz, zeigt, daß auch der Norden dieser Tradition noch lange treu geblieben ist, bis sie endlich vor der Daguerrotypie und Photographie weichen mußte.

Ein verwandtes, wenig bekanntes Beispiel ist aber noch heute in Italien erhalten, in der Wallfahrtskirche Madonna delle Grazie vor den Toren Mantuas; handelt es sich da auch nur um cachierte Statuen später Zeit, so vermag dieses Interieur doch einen Begriff zu geben, wie es einst in vielen Gnadenorten der Renaissance ausgesehen hat. (Fig 6.) Ein anderes bietet die Isleep-Chamber in der Westminsterabtei zu London; merkwürdig dadurch, daß in dem konservativen Insellande die Sitte bis an die Schwelle des XIX. Jahrhunderts bewahrt blieb; die letzte der dort befindlichen, mit den Staatskleidern der Verstorbenen angetanen Porträtfiguren — die wie einst im mittelalterlichen Frankreich bei den Leichenfeiern ausgestellt wurden — ist die des großen Nelson (+ 1805).[22])

Derart hatte sich in den Kirchen des Mittelalters ein unendlicher Schatz der Anschauung und der Belehrung zusammengefunden. Das war deshalb von größter Bedeutung, weil diese von der Kirche unter ihren mächtigen Schutz genommenen und gleichsam geheiligten Dinge unter bestimmten Bedingungen und Beschränkungen öffentlich zugänglich waren. In eigenen Tribünen, hier und da auch in eigenen festen Gebäuden ausgestellt, wurden sie bei feierlichen Gelegenheiten dem Volke öffentlich vorgezeigt und erklärt. Der sogenannte Heiligtumstuhl von St. Stephan in Wien (Fig. 7), erst 1792 völlig abgetragen, ist noch durch einen alten Holzschnitt bekannt. In Aachen hat sich die „Heiligtumsfahrt" mit ihren alten Gebräuchen bis heute erhalten; erst vor kurzem wußten die Tagesblätter allerlei merkwürdiges davon zu berichten.[23]) Die Kirchenschätze mögen auch sonst wohl frommen Pilgern und wie heute noch bei bestimmten Gelegenheiten zugänglich gewesen sein. Eine eigene umfangreiche Literatur ist mit ihnen ganz besonders in Deutschland



Fig. 6. Inneres der Kirche S. Maria delle Grazie bei Mantua.

verknüpft, die sogenannten Heiligtumsbücher, kurze, mit Holzschnitten gezierte, echt volkstümliche Führer und Bilderbogen, die zum Teil zu den frühesten Erzeugnissen des Buchdrucks gehören. Wohl ist die Reliquie für sie der Ausgangs- und Mittelpunkt; doch ist nicht zu verkennen, daß sie in vieler Hinsicht das nordländische, mittelalterliche, christliche Gegenstück der primitiven

Die form vnd gestaldt des heyltumbstuels.

Fig. 7. Der Wiener Heiltumstuhl.
(Aus dem Wiener Heiltumbuch von 1502.)

periegetischen Literatur Griechenlands sind.[24]) Zu den ältesten gehören die von St. Ulrich und Afra in Augsburg (um 1480), Bamberg (1497), Nürnberg (1487) und Wien (1502). (Fig 8.)

In diesen Kirchenschätzen des ausgehenden deutschen Mittelalters ist der Charakter der späteren Kunst- und Wunderkammern schon kenntlich angelegt; in der Tat setzt sich die hier wirkende Sinnesart, nur weltlich gewendet, in den großen fürstlichen Privatsammlungen des Nordens seit dem XIV. Jahr-

hundert fort. Wie auf so vielen anderen Gebieten folgt der Norden auch darin bodenständiger, mittelalterlicher, „gotischer“ Tradition, während Italien Anregungen der Antike als seiner nationalen Vergangenheit weiterbildet, Anregungen, die direkt in moderne Gedanken ausmünden.

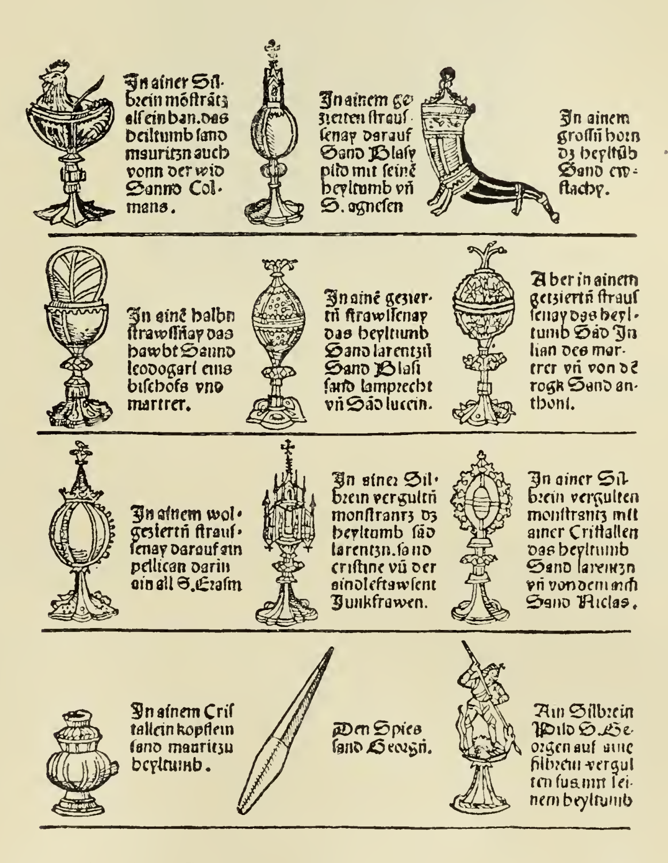


Fig. 8. Eine Seite des Wiener Heiltumbuches von 1502.

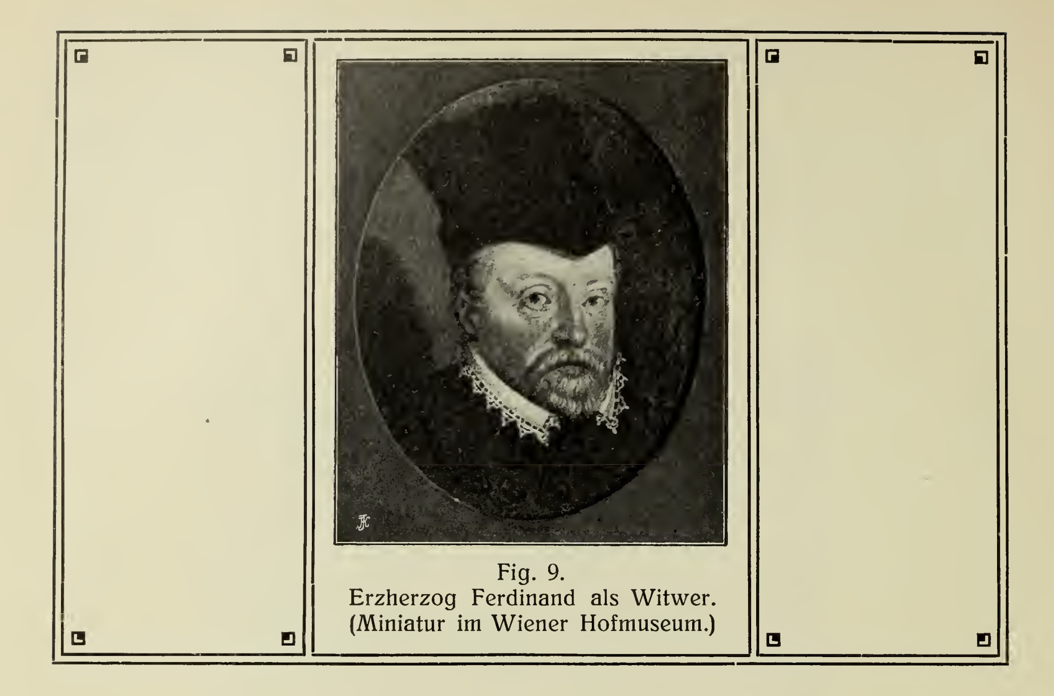


Fig. 9.
Erzherzog Ferdinand als Witwer.
(Miniatur im Wiener Hofmuseum.)

II. Die Kunst- und Wunderkammern.

Neben die geistlichen Schatzkammern der Kirchen, die soeben in einem flüchtigen Überblick geschildert wurden, stellen sich seit dem hohen Mittelalter, in immer erkennbareren Zügen, die weltlichen Schatzkammern der Fürsten; sie sind im Grunde nicht wesentlich anders geartet als jene. Natürlicherweise tritt das Profane, ihrer Bestimmung nach, in ihnen selbständiger und klarer hervor; aber gleichwohl nimmt sakrales, liturgisches Gerät, zu der nie fehlenden Hauskapelle gehörig, nehmen Reliquien aller Art einen breiten Raum ein. So ist zwischen ihnen und jenen Kirchenschätzen fast mehr ein quantitativer Unterschied — in der Richtung des Profanen — denn ein qualitativer vorhanden; ist doch die Kirche zunächst noch immer die eigentliche geistige, richtung- und stimmunggebende Gewalt. Wohl aber unterscheiden sie sich von jenen auf das Schärfste dadurch, daß sie, wie sich von selbst versteht, rein privat, nur höchst wenigen Begünstigten zugänglich waren; es ist schon darauf hingedeutet worden, wie die großen fürstlichen Kunstkammern, zumal des Nordens, die aus ihnen hervorgegangen sind, diesen exklusiven und privaten Charakter bis zum Schlusse des XVIII. Jahrhunderts bewahrt haben. Es hat ein ganz neues Zeitalter mit völlig veränderten sozialen und politischen Anschauungen kommen müssen, um in diese vornehm abgeschlossene aristokratische Welt Bresche zu legen, um den abstrakten Staat und das souveräne Volk an Stelle der persönlichen Herrschergewalt zu setzen, um das, was für den persönlichen Genuß des Einen bestimmt war, zum Gemeingut aller zu

machen; eine Enteignung, die nicht überall auf dem Wege friedlicher Entwicklung verlaufen ist.

Zunächst und im Norden noch auf sehr lange Zeit, bleiben die Sammlungen der Fürsten die eigentlichen Führer und Träger der Entwicklung. Allen voran steht das Frankreich der Valois, die trotz der zerrüttenden hundertjährigen Fehde mit England, welche fast das ganze XIV. Jahrhundert ausfüllt, und ungeachtet aller Wirren und Nöten verstanden haben, ihr Haus zu dem glänzenden Repräsentanten dieser Vorherrschaft zu machen. Denn schon seit dem hohen Mittelalter ist Frankreich für das gesamte Abendland, ja selbst für einen Teil der Levante ton- und richtunggebend in der Wissenschaft, in den bildenden Künsten, in Poesie und Musik, und nicht zuletzt in der Mode. Es ist ein bedeutendes Zeichen und ein in seinen Folgen ungemein nachwirkendes Ereignis, daß jene höchste Gewalt, die mit dem Kaisertum siegreich in die Schranken getreten war, nun auf französischer Erde residierte, in der Machtsphäre der erstgeborenen Söhne der Kirche. Schon König Johann der Gute (1320—1364) war ein eifriger Bücherfreund und Büchersammler gewesen; diese Neigungen kehren verstärkt bei seinen vier Söhnen, dem Nachfolger Karl V., bei Ludwig von Anjou, später König von Neapel und Jerusalem, bei Johann von Berry und Herzog Philipp von Burgund wieder. In ihren glänzenden Residenzen Paris, Angers, Bourges und Dijon sind sie die ersten großen Kunstmäzene des Nordens, die ersten Bibliophilen in der Heimat der Bibliophilie gewesen, Vorgänger jener vornehmen Kunstfreunde größten Stils, bis auf den Herzog von Aumale herab, dessen herrliches Schloß Chantilly mit allen seinen Schätzen nunmehr auch durch ein großmütiges Legat zu öffentlichem Nationalgut geworden ist. [25])

Am intensivsten tritt die Kunstliebhaberei jedoch bei dem dritten Sohne König Johanns, eben jenem Herzoge Jean von Berry [26]) hervor, der nach seiner politischen Stellung und Rolle den bescheidensten Platz unter seinen Brüdern einnahm; standen ihm auch nicht die unermeßlichen Reichtümer Burgunds zu Gebote, so konnte er doch — die Geschichte sagt ihm freilich nach, nicht ohne einige Bedrückung der getreuen Untertanen — seiner Sammelleidenschaft ansehnliche Summen opfern. In der Tat ist er der erste moderne Sammler im großen Stile, der nicht bloß aus Prunkliebe oder der Kuriosität halber seinen Schatz mit Kunstwerken füllt. An seinen Brüdern tritt das lange nicht in dem Grade hervor, bei ihnen handelt es sich im Ganzen mehr um die Schatzkammern, freilich die reichsten, die das reiche Frankreich vielleicht jemals besessen hat. Der moderne Begriff der Sammlung ist auf sie noch kaum anzuwenden. Die in ihnen bewahrten Gegenstände dienen ausschließlich dem persönlichen Gebrauch und Schmuck des Besitzers, seiner Hauskapelle, kurz allem dem, was unter den Begriff der „guardaroba" fällt. In dem Besitz des Herzogs von Berry aber zeigt sich ein neuer Zug, so wenig er auch in Anordnung und Beständen die alte Schatzkammer verleugnet. Daran mag die genauere Überlieferung ihren Anteil haben; immerhin ist der Schatz Berrys das erste Beispiel, das die ausgesprochene Tendenz hat, in modernes Sammelwesen überzugehen, in dem, wie noch gezeigt werden soll, die Nachwirkungen seines Ursprungs sehr lange fühlbar sind. Das rechtfertigt denn ein ausführ-

liches Eingehen. So stark bei Berry die echt mittelalterliche Freude am Stoff sich geltend macht, es sind doch kleine Züge da, die verraten, daß ihm die künstlerische Form als solche wert war.

Ein flüchtiger Blick auf den äußeren Lebenslauf dieses Prinzen dürfte wohl angebracht sein; er hat in der Geschichte gerade keinen hervorragenden Platz inne, obwohl sein Leben nichts weniger als sturmlos verlaufen ist. Aber es war ihm dennoch reichlich Muße verliehen, seinen Neigungen nachzuhängen, wie er denn überhaupt fast mehr als ein reicher und behäbiger Privatmann erscheint: eine Zeichnung des jüngern Holbein in Basel, nach dem von Karl VII. errichteten Grabmal in Bourges, zeigt in scharfer Charakteristik die den Valois überhaupt eigene Bourgeoisphysiognomie, einen bauernmäßigen Rundschädel mit starken Backenknochen, über denen kleine listige Äuglein, nicht ohne Bonhommie, hervorglänzen. (Fig. 10.)



Fig. 10. Holbein, Zeichnung nach der Grabstatue des Herzogs von Berry. (Nach Geiffrey.)

Geboren 1340 in Vincennes, als dritter Sohn Johanns II. und Bonas von Luxemburg, verlebte er seine besten Jugendjahre an dem prunkvollen Hofe von Paris. 1360 heiratete er Jeanne, eine Tochter des Grafen von Armagnac, die ihm eine fürstliche Mitgift in die Ehe brachte. Weil seine ehemalige Grafschaft Poitou ein Jahr zuvor an England verloren gegangen war, erhielt er nunmehr zur Entschädigung die Landschaften Berry und Auvergne zugleich mit dem Herzogtitel von seinem königlichen Bruder, der sich ihm gegenüber überhaupt immer gewogen und freigebig erwies. Nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete er 1389 Jeanne von Boulogne, auch diese eine reiche Erbin; sein Mäzenatentum ruhte also auf guter finanzieller Basis.

Unähnlich seinem Bruder Philipp dem Kühnen von Burgund hat er sich niemals in kriegerische Unternehmungen eingelassen; doch scheint ihm diplomatisches Geschick nicht gänzlich versagt gewesen zu sein. Parteihader und mannigfaches Unglück verbitterten seine letzten Lebensjahre. Im Streit der burgundischen Partei gegen die Armagnacs unter den regierungsunfähigen Karl VI. war er das Haupt dieser letzteren. Er hat noch die Ermordung seines Neffen,

des Herzogs von Orléans und den unglückseligen Tag von Azincourt, auf dessen Walstatt Glück und Wohlstand Frankreichs dem siegreichen England erlag, erleben müssen, bevor er, ein Jahr darauf, 1416, im Alter von 76 Jahren, zu Grabe fuhr.

Was er als Kunstmäcen im Großen durch Gebäude und öffentliche Stiftungen geleistet hat, bleibt im Rahmen der fürstlichen Kunstpflege jener Zeit und kann uns umsoweniger hier beschäftigen, als ein ausführliches französisches Werk über dieses Kapitel seines Lebens vorhanden ist[27]).

Es liegt ein tragisches Moment darin, daß der ganze, mit so viel Liebe und Sorgfalt gesammelte und behütete Besitz, kaum daß der Herzog die Augen geschlossen hatte, zu einem großen Teil vernichtet worden ist. Die schlimmen Zeitläufte nach der Unglücksschlacht bei Azincourt brachten es mit sich, daß fast alles von materiellem Wert, also insbesondere die köstlichen Werke der Goldschmiede in die königliche Münze wanderte. Ein kostbares reichgearbeitetes Goldkreuz, dessen Herstellung Berry noch in seinen letzten Lebenstagen mit Eifer überwacht hatte, trug allein 3441 Livres in Gold und 930 in Silber ein; es hat den Hingang seines Bestellers kaum um zwei Monate überlebt. Von dem ganzen Schatze blieb beinahe nur das übrig, was in den Besitz der beiden Erbtöchter Bonne von Armagnac und Marie von Bourbon gekommen war.

Daß wir trotzdem über den Besitz Berrys und seine Liebhabereien so genau unterrichtet sind, danken wir nur den mit echt französischem Administrationstalent geführten, ausführlichen und genauen Inventaren, die seine getreuen Intendanten, namentlich Robinet des Estampes (1413), angelegt haben; wir dürfen wohl auf einigen persönlichen Einfluß des eifrigen Sammlers schließen, wenn auch die französischen Inventare überhaupt (und dies gilt ebensogut für die burgundischen, als z. B. für das Inventar der Margarethe von Österreich in den folgenden Jahrhunderten) sich durch große Sachlichkeit und Präzision auszeichnen, und dadurch höchst vorteilhaft von den deutschen unterscheiden, die zumeist in gröbstem Domestikenjargon verfaßt sind. Der Kunstbesitz befand sich auf Berrys Lieblingsaufenthalt, dem Schloß Mehun-sur-Yèvre, wo auch die berühmte Bibliothek dieses „prince des bibliophiles“ untergebracht war.

Die merkwürdige Gestalt Johanns von Berry steht auf der Scheide zweier Welten; sie weist zurück in das Mittelalter und vorwärts in eine neue Zeit. Von diesem Standpunkte aus will auch seine Sammlung beurteilt sein, und das gibt ihr das merkwürdige, vielleicht einzige historische Gepräge. Wie sie noch nicht von seiner Schatzkammer zu trennen ist, so haben Berrys Interessen überhaupt ein Doppelgesicht. Die Freude am kostbaren Material, am lehrhaften oder seltsamen Inhalt ist bei ihm natürlicherweise, muß man sagen, vorhanden; daneben zeigt sich aber in stärkstem Maße ein bedeutendes Interesse am formalen, künstlerischen Wert und eine gewisse historische Anteilnahme, ganz so wie später bei Erzherzog Ferdinand von Tirol. Er ist vielleicht der früheste moderne Kunstfreund im Norden, der Kunstwerke um ihrer selbst willen sammelt, und in der Tat trägt er schon viele Züge des modernen Amateurs, im guten wie im schlimmen Sinne an sich. Das Sammeln ist bei ihm eine wirkliche Leidenschaft, die ihn gelegentlich zu gelinden Erpressungen verleitet, denen ein humoristischer Zug nicht ganz abgeht. Gerne entlieh er

Bücher, um sie kopieren zu lassen, und — vergaß dann, sie zurückzugeben, ganz wie ein anderer fürstlicher Sammler, Rudolf II., auch. Aus der Abtei von St. Denis hatte er ein Exemplar der Chroniques de France geborgt, das bis zu seinem Tode in seiner Bibliothek verblieben, ja ergötzlicherweise sogar in's Inventar aufgenommen worden ist; es bedurfte der Intervention des Beichtvaters, daß Herzog Johann wenigstens auf dem Totenbette die Rückgabe angeordnet hat. Als er dann verschieden war, liefen zahlreiche Reklamationen ein; der Gardien der königlichen Bibliothek verlangte eine französische Bibel, die Verwalter der Hinterlassenschaft seines Großneffen, des Herzog von Guyenne, einen Terenz und ein Brevier, Salmon, der Sekretär Karl VI., ehedem Berry's Faktotum, eine Handschrift der Cité de Dieu, die er dem Verstorbenen nur geliehen, nicht geschenkt habe. Berry selbst scheute sich aber durchaus nicht, Bücher, die er an Verstorbene verschenkt hatte, nach deren Tode wieder zurückzufordern. Die Sammelleidenschaft hat eben den ganzen Mann im Besitz; so zeigt ihn ein in seiner Unmittelbarkeit höchst charakteristisches Augenblicksbildchen in einem zeitgenössischen Roman, dem Chevalier errant des Tommaso von Saluzzo. Der Herzog befindet sich in großer Gesellschaft, eben will er sich zu seinem königlichen Neffen begeben, um die Regentschaft des Languedoc zu übernehmen. Noch spricht er lebhaft von dieser wichtigen politischen Angelegenheit, da werden zwei venezianische Händler gemeldet, die ihm kostbare Edelsteine zum Kauf anbieten wollen. Da ist alles vergessen, Gesellschaft, Politik und Audienz, und er denkt nur mehr an seine geliebten Preziosen.[28]) Nicht ohne Grund ist die Kameensammlung des Herzogs noch lange nach ihrer Zerstreuung berühmt gewesen; noch in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts weiß in Italien Filarete in seinem Traktat davon zu erzählen. „So lobt man den Herzog von Berry wegen seiner ungemeinen Liebe zu diesen Dingen; wenn er gehört hatte, daß sich irgendwo eine seiner würdige Sache befände, so sah er nicht auf das Geld und mußte sie haben, wenn es nur irgend mögrich war.“ [29]) Nach Filaretes Aussage wäre in Berry's Besitz sogar eine der berühmtesten Kameen des Altertums gewesen: die Gemma Augustaea des Wiener Antikenkabinets (aus dem Schatze von St. Sernin zu Toulouse).. [30]) Von hier aus war der Weg zur direkten Nachbildung gegeben; tatsächlich werden in Berrys Inventar von 1416 zwei Gemmen (pierres en camahieu) mit dem Bildnis des Herzogs erwähnt (bei Guiffrey No. 606 u. 611), beide Neujahrsgeschenke von nahen Verwandten, die dem Sammler damit eine große Freude zu machen gedachten. Ein solcher Cameo, in der laut der Inschrift das Bildnis Berrys geschnitten war, erscheint noch zu Beginn des XVI. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Margarethe von Österreich. Gewiß ist hier nicht mehr an Adaptierungen antiker ikonischer Steine, wie im früheren Mittelalter zu denken, sondern an wirkliche Nachahmungen, wie sie in anderem Material in den merkwürdigen, völlig antikisierenden, römischen Kaisermünzen direkt angenäherten Medaillen der beiden letzten Carrara von Padua, der Freunde Petrarcas, vorliegen. Das wird um so wahrscheinlicher, als der Herzog ein Exemplar der Medaille des Francesco Novello besaß, und zwar, was schon ganz an die Amateurgewohnheiten der italienischen Renaissance erinnert, in einem wohl direkt aus dem Atelier der Sesto (oder wer die Künstler gewesen

sein mögen) stammenden Bleiabstoß, der sich durch die Feinheit der Ausprägung ganz besonders empfehlen mochte. Darin zeigt sich neben historischem jedenfalls ein gar nicht unbedeutendes Interesse an der künstlerischen Form als solcher, ebenfalls Zeichen einer neueren Zeit.

Und so finden sich denn auch wirkliche Antiken in seinem Besitz. Nicht nur eine kleine Kollektion wahrscheinlich römischer Gold- und Silbermünzen, die bei einem Zeitgenossen Petrarcas nichts auffallendes hat, sondern auch ein paar Gefäße, zum Teil mit griechischen Inschriften und mit figürlichen Darstellungen wie Bellerophon und der Chimaera geschmückt, (worin der Verfasser des Inventars freilich den legendarischen Caballus Constantini gesehen hat), Dinge, die mit der reichen spätrömischen Silberindustrie zusammengebracht werden können.[31]) Noch merkwürdiger sind andere Stücke der Sammlung, in denen sich wie bei dem oben erwähnten Porträtcameo der Einfluß der Antike auf die künstlerische Produktion in der unmittelbaren Umgebung des Sammlers zeigt.

Im Inventar Robinets (No. 776 u. 777) sind nämlich zwei Goldgefäße, reich mit Edelsteinen besetzt, aufgeführt, die ausdrücklich als „d'ancienne façon" bezeichnet werden und neben den Bildern fingierter antiker Persönlichkeiten (wie Sempronius Gallus, Caelius Servilius usw.) ganz kuriose, zum Teil unverständliche Inschriften tragen. Es wurde schon vor mehreren Jahren auszuführen gesucht, daß es sich hier um die ältesten Fälschungen nach der Antike, von denen wir Kunde haben, handeln dürfte.[32]) Sie sind vermutlich direkt auf Berry gemünzt gewesen; noch mehr Aufklärung bringt eine Serie anderer, höchst merkwürdiger Kunstwerke, die in denselben Kreis gehören. Es sind dies vier oder fünf große Goldmedaillons, in kostbarer Fassung, die im Inventar Robinets (Nr. 55, 197 und 200) genau beschrieben werden und eine Art von Histoire metallique des Christentums unter den römischen Kaisern von Augustus bis Heraclius darstellen wollen. Die lateinischen und die, wie Fröhner gezeigt hat, sehr fehlerhaften griechischen Inschriften, die Anlehnung an antike Form, die bei zweien wenigstens ganz deutlich ist, beweisen, daß es um bewußte Nachbildungen und Erfindungen nach der Antike, ja höchst wahrscheinlich, wie bei jenen Goldgefäßen um direkte Fälschungen aus der unmittelbaren Nähe Berrys handelt; der Herzog hat sie 1401 und 1402 in Paris und Bourges von italienischen Händlern, mit denen er gern und häufig verkehrte, erworben, ein Umstand, der noch durchaus nicht zu Schlüssen auf ihre Herkunft berechtigt. Zwei davon, die Constantin- und Heraclius-Medaille, sind nämlich auf uns gekommen; sie zeigen mit völliger Deutlichkeit nicht etwa giotteskes oder gar byzantinisches Gepräge, wie man in gänzlicher Verkennung des Sachverhalts gemeint hat, sondern die echt nationale niederländisch-französische Kunstweise an der Wende des XIV. Jahrhunderts in der eigenen Heimat



Fig. 11. Constantinmedaille. Flämisch, Ende des XIV. Jahrh.



Fig. 12. Aus dem Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly.

des Herzogs. (Fig. 11.) Noch mehr, auf einem Blatte der berühmten Heures (Fol. 51 v mit der Reise der Magier aus dem Morgenlande), jetzt in Chantilly, die von des Herzogs Lieblingskünstlern, den Brüdern von Limburg, ausgeführt worden sind, findet sich die Figur des Constantin zu Pferde als Modell für einen der Magier benutzt; sie steht in Typus und Formengebung so durchaus gleichartig unter den übrigen Figuren, daß man meinen könnte, der geschickte Künstler, von dem auch jene hochgeschätzten Römermedaillen herrührten, habe sich verraten, und auch diese seien, von der Hand niemandes anderen, als eben des Pol von Limburg oder eines seiner Brüder. (Fig. 12.) Wie dem auch sein mag, sie sind jedenfalls nicht nur zur Zeit Berrys, sondern noch bis in das XVII. Jahrhundert hinein für vollwertige Zeugen des Altertums genommen worden, und Gelehrte wie Scaliger und Ducange haben das schwere Geschütz ihrer Gelehrsamkeit ins Gefecht gestellt, um ihre neuere Entstehung darzutun. Als Antiken sind sie auf dem Sockel der Certosa von Paria nachgebildet worden, und Pisanello glaubte zweifellos, einen antiken Kunstzweig zu beleben, als er nach ihrem Vorbild mit seiner ersten bekannten Medaille auf den oströmischen Kaiser Johannes, ein ganz neues, modernes Gebilde schuf, ein Vorgang, der sich in der italienischen Renaissance, nicht nur auf dem Gebiet der bildenden Künste, sondern z. B. auch des Musikdramas wiederholt.

Es würde ein bedeutender Zug in dem Bilde dieses merkwürdigen nordländischen Sammlers am Vorabende der Renaissance fehlen, wenn nicht wenigstens mit ein paar Worten seiner berühmten Bücherei gedacht würde; ist er doch vielleicht zuerst und vor allem Bibliophile gewesen. Eine stattliche Reihe

von Prachthandschriften, heute zu den Cimelien der Bibliotheken von Paris und Brüssel gehörig, ließ er von den besten Malern seiner Zeit prachtvoll ausstatten, mit seinem Wappen und seinen vielleicht niemals erklärbaren Devisen schmücken, und er hat mit eigener Hand, des Besitzes froh, sein Ex libris darin eingetragen. Gelehrte Bürde drückte ihn nicht, vielleicht zum Vorteil der Sache. Wir tun ihm gewiß nicht allzusehr Unrecht, wenn wir vermuten, daß ihm der Inhalt seiner Bücher, zumal der gelehrten, weniger am Herzen gelegen war, als ihre künstlerische Ausstattung, die hier schon fast selber zum Zweck wird. Auch da fällt eine mittelalterliche Schranke. Wie mächtig jedoch das von ihm gegebene Beispiel gewirkt hat, ersieht man daraus, daß ein Zeitgenosse, von dessen geistigen Interessen sonst herzlich wenig zu melden ist, der deutsche König Wenzel, der freilich halbfranzösischen Stammes war, im fernen Osten, in seinem Böhmen die Mode mitmacht. Die noch vorhandenen Reste seiner Bibliothek verraten dies in der Art und Weise ihres künstlerischen Schmucks, besonders auch in der Art ihrer Ausstattung mit geheimnisvoll spielenden persönlichen Devisen, ganz deutlich.

Etwas Modernes liegt endlich in der Art, wie Berry mit den Künstlern, namentlich seinen Günstlingen von Limburg verkehrte, die sich manches herausnehmen durften. Seine Verbindungen mit Kaufleuten und Agenten aller Art spannen sich sehr weit; einen vielgewandten Unterhändler, Salmon, hat er eigens nach Italien entsendet, vielleicht auch einen der Brüder von Limburg. Der große geschnitzte Altar des Musée Cluny, den der Herzog in die Abtei Poissy gestiftet hat, stammt aus der venezianischen Werkstatt des Baldassare degli Embriachi.

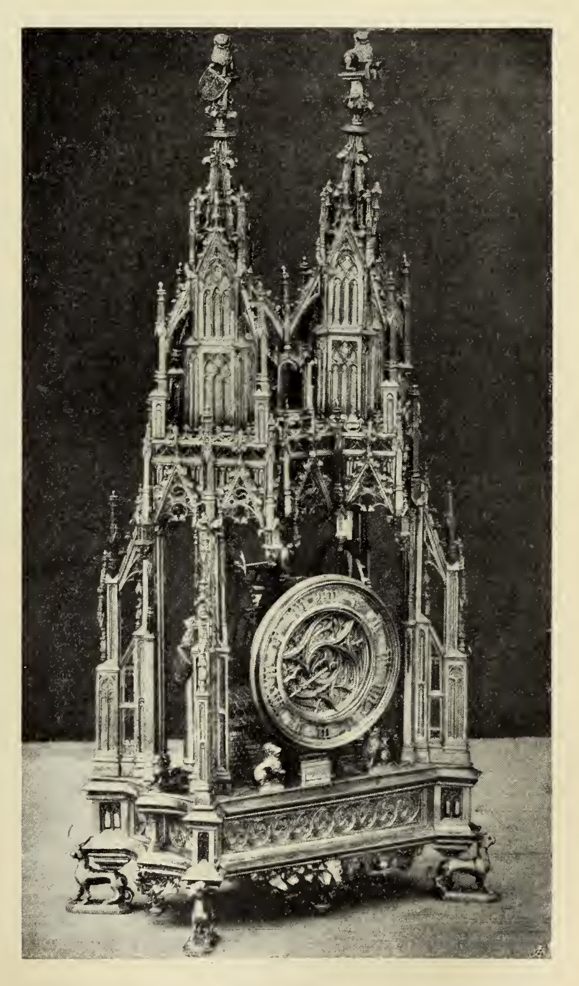


Fig. 13. Burgundische Standuhr, im Besitze des Herrn M. v. Leber in Wien.
(Nach der Photographie bei v. Leber.)

Es wurde schon gesagt, daß die Sammlung Berrys, auf der Schwelle zweier Zeiten stehend, ein Janusgesicht hat. Die Schatzkammer im

altherkömmlichen Sinne nimmt noch einen breiten Raum in ihr ein. Billig stehen die edlen Steine, zumal bei den bekannten Neigungen Berrys, voran. Der vom Mittelalter am meisten geschätzte Stein, der Rubin, ist dementsprechend vertreten. Die kostbaren Solitäre, ebenso die Perlen erscheinen schon damals mit besonderen Lieblingsnamen; so finden wir ein grain d'orge, la grosse Perle de Berry. Einen der größten und wertvollsten, den rubis de la nue, hat Berry 1409 von einem Florentiner Händler um 7300 Goldgulden erworben, ein anderer hat gar die enorme Summe von 18000 Goldgulden gekostet. Hieran reihen sich die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst; doch wurde schon erwähnt, daß gerade diese, wie auch anderwärts, am frühesten der Not der Zeiten zum Opfer gefallen, in den Schmelzofen der Münze gewandert sind. Vielleicht ist das einzige gerettete Stück der schön emaillierte Goldpokal, der sich jetzt im britischen Museum befindet.[33]) Aber von der Pracht und der künstlerischen Vollendung solchen Gerätes geben uns die wenigen Reste altfranzösischer Goldschmiedekunst, wie das auf Karl VI. zurückzuführende goldene Rössel in Altötting, der juwelenbesetzte Hofbecher Philipp des Guten und ein köstlich kleiner Anhenker mit einem Liebespaar in Wien, endlich das Weihgeschenk Karls des Kühnen in St. Jakob in Lüttich eine deutliche Vorstellung. Dagegen ist die Tapisserienkammer des Herzogs, zumal im Vergleich mit den unermeßlichen Schätzen, die die Könige von Frankreich und die Herzöge von Burgund besaßen, nicht eben bedeutend.



Fig. 14. Bär aus „Pisam“. (Wien Hofmuseum.)

Vor allem ist aber in der Sammlung Berrys jener Kleinkram vertreten, der ihr vollständig den Charakter der späteren Wunderkammern verleiht. Schon zeigen sich die künstlichen Uhren[34]) (Fig. 13.), die eingelegten Spielbretter für Trictrac, Schach und Dame, juwelenbesetzte Tintenfässer, auch diese mit den Symbolen und Devisen des Herzogs in Email, Wärmflaschen (chaufferettes, scaldamani) aus Gold, wie sie heute noch, freilich in geringem Metall, in italienischen Sakristeien zu finden sind, endlich sogar „un petit orinal de voirre garni et pendant à IV chaines d'or“ (Inventar A 265).

Auffallenderweise fehlen in den Inventaren Berrys die Waffen fast gänzlich, nur ein oder das andere Stück findet vom Gesichtspunkt der Rarität aus Eingang, wie ein altes Schwert mit silbernem Griff und figürlichen Darstellungen in Email. Dagegen werden zahlreiche Parfums, Moschus, Ambra, Räucherpulver erwähnt, die man in Gefäßen

aufzubewahren liebte, denen die Gestalt von Vögeln (als sogenannte Oissellez de Chypre auch in Käfigen), aber auch von Bären,[35]) Schafen oder der Königslilie gegeben war. (Fig. 14.) Eine Kostbarkeit anderer Art sind zwei Säcke mit Azurfarbe (Ultramarin, Outremer), das ist gepulvertem Lapis lazuli, der teuersten und geschätztesten Farbe des Mittelalters, von der in Kontrakten oft die Rede ist. Mit wohlberechneter Sparsamkeit wurden die Maler und Enlumineurs daraus bedacht. Sehr charakteristisch ist weiter die Anführung von Gegengiften, an die man im Süden noch jetzt glaubt und die allerdings damals, zu einer Zeit, wo Giftmorde häufig waren, sehr gesucht sein mochten. Papst Johann XXII. hatte dem Herzog vier Narwalshörner geschenkt, auch diese standen ja im Rufe, daß sie das Gift erkennen ließen. Wir begegnen ihnen daher fort und fort bis in die Kunstkammern des XVII. Jahrhunderts hinein.

Solche Dinge leiten schon zu den eigentlichen Kuriositäten über. Da ist zunächst ein kleines Naturalienkabinett mit allerhand „Wundern“ als da sind: Straußeneier, Schlangenkiefer, Stachelschweinborsten, Eberzähne, Walfischzähne, Eisbärenfelle, natürlich auch ein „Riesenknochen“ vielleicht von einem Mammut des urweltlichen Frankreichs, seltene Meerungetüme und Fische von allerlei Art, Muscheln usw. Den bearbeiteten Kokosnüssen, den Bergkrystallen und Halbedelsteinen mit ihren geheimen Kräften sind wir schon in den kirchlichen Schatzkammern begegnet.

In die gleiche Reihe gehören die Gegenstände aus seltenem orientalischen Material. Ein Paternoster aus Seemuscheln ist vielleicht hierher zu rechnen; Schalen und Töpfe aus „porcelaine“, in Fassungen aus Edelmetall, scheinen in der Tat Erzeugnisse ostasiatischer Keramik zu sein, die damals schon vereinzelt ihren Weg nach dem Abendlande fanden. In eine später vielbeliebte Rubrik der Kuriositäten gehören die mikroskopischen Künstlichkeiten, ein Evangelium Johannis, auf Pergament in der Größe eines Silberstücks geschrieben, zwei Elfenbeinkugeln, künstlich gedreht, in denen ein Kruzifix und ein höfisches Paar beim Schachspiel zu sehen war.

Nicht ganz im Sinne jener Zeit, wohl aber unserer Anschauung nach, gehören an diese Stelle auch die verschiedenen Reliquien, oft sonderbarster Art, wie das Hemd unserer lieben Frau von Chartres, der Kelch, aus dem Christus bei der Hochzeit von Cana trank, der Verlobungsring des h. Joseph, (bei dem aber Robinet nicht umhin kann, den vorsichtigen Zusatz zu machen: si comme disoit la Dame de St. Just, qui donna ledit annel a Mgr. aux étrennes 1406), endlich Gebeine der unschuldigen Kindlein und sogar ein Milchzahn der h. Jungfrau. Man sieht, das kirchliche Element macht sich noch in ungeminderter Stärke mitten im Weltleben geltend.

Mit Karl V. teilt Johann von Berry den Ruhm des größten Kunstmäzens Frankreichs vor der Renaissance, und dieser Titel, den er vor allem angestrebt hat, läßt viele seiner Schwächen in milderem Lichte erscheinen, wie denn überhaupt eine historische Persönlichkeit dieser Art nicht mit der sentimentalen Elle gemessen werden soll. Mag er auch, gleich den meisten Großen seiner Zeit, zuweilen ein Bauernschinder und Bürgerplacker gewesen sein, mag er das Gold, das ihm zuströmte, mit so vollen Händen ausgestreut haben, daß er eine

mit Schulden beladene Haushaltung zurückließ, er hat dieses Gold doch keinem niedrigen und gemeinen Zwecke dienstbar gemacht, und Hunderte von Künstlern und Kunstverwandten haben es ihm zu danken gehabt, wenn sie frei und behaglich leben und schaffen konnten. Damit hat er, wenn seine reichen Sammlungen ihn auch nur zum geringen Teile überdauert haben, die geistigen Güter seiner Nation weiter gefördert, als alle jene braven Könige von Yvetot, die ihrer Nachwelt keine einzige fortzeugende Tat, weder im Guten noch im Schlimmen hinterlassen haben.

Was uns über die Sammlungen der Herzoge von Burgund, aus ihren trefflichen und genauen Inventaren, bekannt ist, verrät im Ganzen ein anderes, im Grunde rückständigeres Wesen.[36]) Obwohl an ihren prunkvollen Hofhaltungen in Dijon und in den seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts burgundisch gewordenen Städten Flanderns und Brabants die altniederländische Kunst, vor allem Malerei und Tapisserie, ihre Heimstätte gefunden hat, obwohl sie die bedeutendsten Meister in ihren Diensten haben, so scheint doch im Ganzen jenes unmittelbar persönliche Sammlerinteresse wie des Berry ihnen weniger eigen zu sein. Ihre Sammlungen haben vor allem den Charakter der alten fürstlichen Schatzkammer, allerdings der prächtigsten, die vielleicht

Fig. 15. Hofbecher Philipps des Guten.
(Wien, Hofmuseum.)

jemals existiert hat, deren Reichtum der Welt ein Wunder und fast sprichwörtlich geworden ist. Was nicht schon bei Lebzeiten des letzten burgundischen Valois, Karls des Kühnen, zerstreut und vernichtet worden war, ist dann als noch immer unermeßlicher Brautschatz seiner Tochter Maria an Maximilian I. gekommen, der freilich, von ewiger Geldnot bedrängt, die kostbarsten der „burgundischen Kleinodien" bald verpfändet hat; manches findet sich dann in der noch zu besprechenden Sammlung der Tochter Mariens und Maximilians, Margaretha, zu Mecheln wieder.

Die an Kunst- wie an Materialwert unschätzbaren Reste, die sich aus der burgundischen Schatzkammer erhalten haben, geben uns noch immer die Vorstellung unsäglichen Reichtums. Das meiste davon besitzt das österreichische Kaiserhaus, zu dessen unveräußerlichen Kleinodien, noch heute in der Wiener Schatzkammer bewahrt, die große Gralschüssel aus Achat, und als charakteristisches Stück das burgundische „Ainkhürn", ein riesenhafter Narwalzahn, gehören, ferner der berühmte Florentiner Diamant, der viertgrößte der Welt, ebenso wie das prunkvoll ornamentierte „Einhornschwert" einst im Besitze Karls des Kühnen, dann der herrliche „burgundische Meßornat", der prachtvolle Kristallpokal Philipps des Guten (Fig. 15), das aus einem einzigen Smaragd von über 2400 Karat geschnittene Salbgefäß (Fig. 16), und noch manches geringere Stück des Wiener Hofmuseums, ganz zu geschweigen von dem, was in Bern, Nancy und Lüttich noch übrig ist.

Wie dauerhaft die mittelalterliche Sinnesweise im Norden gewesen ist, braucht hier kaum von neuem betont zu werden; wie aus dem wälschen und antikischen Maskenkleide der sogenannten deutschen Renaissance das ehrliche alte Giebelhaus der Gotik uns anblickt, so haben auch die Menschen, die darin ihr Heim hatten, recht lange an ihren alten nationalen Gewohnheiten und Vorurteilen festgehalten. Einer der frühesten deutschen Humanisten, Hartmann Schedel aus Nürnberg, der Verfasser der berühmten Weltchronik, hat eine Menge schätzbarer Nachrichten über Kunstwerke in Oberitalien, wo er studiert hatte, überliefert. Überall interessiert ihn jedoch ausschließlich der merkwürdige Inhalt, nirgends die Form, nirgends Name oder Persönlichkeit der Künstler, zu einer Zeit und in einer Umgebung, die das lebhafteste Interesse daran an den Tag legte.

Eine ganz eigentümliche Stellung für sich nimmt die merkwürdige, ihrem Gesamtcharakter eigentlich nach dem XV. Jahrhundert zuzurechnende Sammlung der Margarethe von Österreich, Statthalterin der Niederlande (1480—1530), in ihrer Residenz zu Mecheln ein; Dürer erwähnt ihrer schon in seinem niederländischen Tagebuche. Diese Fürstin, Tochter Kaiser Maximilians und der Burgunderin Maria, Muhme Karls V., in der sich habsburgisches und burgundisches Blut vereinten, hat allerdings in dem zweiten, Italien ebenbürtigen Ursprungslande der neueren Kunst ihre Tage zugebracht, und daraus mag auch der außerordentliche Charakter ihres Kunstbesitzes zum guten Teil seine Erklärung finden. Die in zwei Exemplaren in Wien und Paris vorliegenden, aus den Jahren 1524—1530 stammenden, französisch abgefaßten Inventare tragen alle Vorzüge französischer Schriftstücke dieser Art an sich; die Beschreibungen sind genau, zuverlässig und durch die Angabe der Künstler-

namen äußerst wertvoll.[37]) Besondere Aufmerksamkeit erregt die große Zahl von Gemälden, für die Margarethe, selbst Kunstdilettantin, sichtliche Vorliebe besessen hat; neben merkwürdigen zeitgenössischen Porträts finden sich da Kostbarkeiten ersten Ranges, wie das Arnolfinibild und die Brunnenmadonna des Jan van Eyck, Tafeln von Hieronymus Bosch, von Rogier van der Weyden, Memling, Dirk Bouts, Foucquet, ein merkwürdiges Bild des Jacopo de Barbari, plastische Werke von der Hand des Konrad Meit, der wie der vorhergenannte in Margarethens Diensten gestanden hat; ein Relief, Eurydike mit der Schlange, anscheinend ein Jugendwerk des Baccio Bandinelli (das heute in verschiedenen Exemplaren, darunter einer deutschen Replik, in Paris, Neapel und Berlin vorkommt); dann eine Nachbildung des Dornausziehers in Marmor, eine ziemliche Anzahl von antiken und modernen Bronzen, Kostbarkeiten aller Art, wie eine Kassette, mit Tierfiguren verziert, in jener merkwürdigen burgundischen Emailtechnik, von der das Wiener Hofmuseum mehrere höchst seltene Zeugen besitzt; ein Emailporträt des Herzogs von Berry, wohl aus dessen Sammlung stammend, Medaillen und endlich eine stattliche Zahl kostbarer Miniaturhandschriften, von denen sich manche heute in Wien befinden. Es ist sehr der Beachtung wert, wie in dieser reichen Sammlung einer Gentildonna vom Beginn des nordischen Cinquecento das künstlerische Interesse in die erste Linie rückt, wie sie gänzlich auf dem nationalen Boden der Niederlande steht und wie gering der Einschlag des Wälschen und Antikischen ist. Zwar fehlt das Kuriose nicht ganz, aber es steht durchaus im Schatten und ist auf einige Seltenheiten des Orients und vor allem der neuen Welt beschränkt, welch letztere damals das lebhafteste Interesse erregen mußte; so hat Montaigne noch, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ein kleines indianisches Museum besessen. Jedenfalls steht die Sammlung der niederländischen Statthalterin noch auf geraume Zeit im Norden fast einzig da. Sie antizipiert die großen fürstlichen Kunstsammlungen der dritten und vierten Generation, eines Philipp II., Leopold Wilhelm, Karl I. von England.



Fig. 16. Burgundisches Salbgefäß. (Wien, Hofmuseum.)

An der früher charakterisierten Auffassung, die man mit einigem Recht als die nordländisch-mittelalterliche bezeichnen könnte, hat die Renaissancebewegung, als sie zu Ende des XV. Jahrhunderts über die Alpen drang, im ganzen zunächst nicht viel geändert. Läßt sich auch die eine oder andere Privatkollektion Deutschlands im XVI. Jahrhundert, wie etwa das durch seinen Reichtum an Kunstblättern bekannte Praunsche Kabinett[38]) oder die Imhoffsche Kunstkammer,[39]) beide zu Nürnberg, recht wohl wälschen Sammlungen vergleichen, so ist doch gerade die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts mit einem

großen Teile des folgenden die Blütezeit der großen fürstlichen Kunst- und Wunderkammern Deutschlands, die in solcher Weise kaum anderswo, vor allem nicht in Italien, ein rechtes Gegenstück haben, und deren hervorragendste Beispiele die Sammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol auf Schloß Ambras, die Rudolfinische Kunstkammer in Prag, die der bairischen Herzoge Albrecht V. und Wilhelm V. in München, endlich der sächsischen Kurfürsten in Dresden sind.

Erzherzog Ferdinand von Tirol[40]) ist, wie aus seiner S. 37 angefügten Genealogie*) hervorgeht, fast mit sämtlichen der großen Sammler und Kunstliebhaber fürstlichen Geblüts aus jener Zeit verwandt oder verschwägert gewesen; auf solchem Hintergrunde hebt sich seine historische Silhouette mit seltener Klarheit und Anschaulichkeit ab. Urenkel Kaiser Maximilian I. und der burgundischen Maria, Großneffe jener Margarethe von Österreich, aus deren merkwürdigen Sammlungen zu Mecheln manches Stück an ihn gekommen ist, war er 1529 als Sohn jenes Kaiser Ferdinands I. geboren worden, der 1563 den Kunstbesitz der deutschen Habsburger in einer Wiener Kunstkammer vereinigt hat. Mit seinen Brüdern Kaiser Max II. und Erzherzog Karl von Steiermark, dem Begründer der Grazer Kunstkammer, teilte er Sammellust und Kunstliebhaberei; er, der Neffe Karls V., ist ein Vetter des großen spanischen Mäzens Philipp II., durch seine Schwestern der Schwager Albrecht V. von Baiern, des letzten Este von Ferrara Alfons II., sowie Herzogs Wilhelm von Mantua und Francesco Medici von Toscana, und Oheim Kaiser Rudolf II., Wilhelm V. von Baiern, Albert VII., der als Statthalter der Niederlande der Gönner Rubens' war, Leopold V. von Tirol, der mit seiner kunstsinnigen Gemahlin Claudia Medici, der verwitweten Herzogin von Urbino, die Traditionen von Ambras im Geiste seines Gründers weitergeführt hat; und Großneffen von ihm, deren Geburt er allerdings nicht mehr erlebt hat, sind die beiden größten habsburgischen Amateure des XVII. Jahrhunderts, Philipp IV. von Spanien und Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der Niederlande. Bande der Schwägerschaft haben ihn überdies mit den meisten der alten Sammlergeschlechter in Wälschland und Frankreich verbunden, sodaß er recht eigentlich im Mittelpunkte eines gewaltigen Kunstlebens, vielfachster Anregung stand. Durch seine Jugendheirat mit der Patriziertochter von Augsburg, Philippine Welser, die ihn der Nachwelt im romantischen Lichte erscheinen ließ, war er der wichtigsten Kunststätte Deutschlands neben Nürnberg verbunden. (Titelbild und Fig. 9.)

Ferdinand zeigte frühzeitig, da er noch Statthalter von Böhmen war, künstlerische Neigungen, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß er in vielen Dingen der Modeströmung seiner Zeit folgte. Gleich so vielen Großen seiner Zeit dilettiert er im Architekturfach;[41]) das sehr originelle Schloß zum Stern bei Prag ist unter seiner Leitung und nach seinen Plänen ausgeführt. So begreifen wir das Lob, das ihm Montaigne gespendet hat, der ihn grand bâtisseur et deviseur de telles commodités (Gartenanlagen und ähnliches) nennt. In der Tat sind in einem Skizzenbuche, betitelt „Brunnwerk", aus der ehemaligen Ambraser Bibliothek (jetzt im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien) neben Entwürfen italienischer Künstler auch solche von des Erzherzogs eigner Hand erhalten, darunter für einen Lustbrunnen im Tiergarten zu Innsbruck,

dessen Modell von Alexander Colin hergestellt, von Hans Christoph Löffler gegossen, noch heute in den kaiserlichen Sammlungen vorhanden ist. Daß er seine eigne Drechselwerkstatt haben mußte, entspricht einer immer mehr sich ausbreitenden Mode und gehört, wie seine chemische Küche, in ein anderes Kapitel; viel individueller, wirklicher Kunstübung näher ist seine Gießerei auf Ambras. Nicht zu vergessen ist seine Glashütte in Hall,[42]) die er nach venezianischem Vorbild einrichtete, auch hierin mit seinen Zeitgenossen, z. B. Wilhelm V. von Baiern, wetteifernd, die sorgsam gehütete Kunst von Murano in den Norden zu verpflanzen. Er bemüht sich wiederholt um Glasarbeiter aus den Lagunen und muß allerhand Praktiken anwenden, bis er schließlich doch 1574 einen Muranesen mit Kind und Kegel in seine Dienste bekommt. Er hat auch hier seine Freude daran, werktätig mit einzugreifen, und formt wohl einmal selbst einen Pokal, den er dann kostbar fassen läßt, wie das noch erhaltene Prachtstück der kaiserlichen Sammlung bezeugt. (Fig. 17.) Die Haller Gläser, die in größerer Anzahl heute nur mehr im kaiserlichen Hofmuseum zu Wien zu finden sind, weisen eine eigentümliche, jedoch durchaus gewissen heute nicht mehr häufigen Erzeugnissen Muranos nachgeahmte Dekoration mit eingeritzten, vergoldeten und gemalten Ornamenten auf und sind in der Form zuweilen originell und selbständig. (Fig. 18.) Es würde zu weit führen, alle die deutschen und wälschen Künstler namhaft zu machen, die Ferdinand beschäftigt hat,[43]) aber das Bild des Mannes mit seinen zahlreichen Interessen bliebe unvollständig, wenn man nicht erwähnen wollte, daß er auch im Musik- und Theaterwesen dilettierte, eine allegorische Komödie 1584 zu Innsbruck drucken ließ und daß sein Hofmusikus Giovanni Buontempo einen Parnassus musicus Ferdinandeus, der u. a. Kompositionen von Monteverde enthält, zusammengestellt hat.



Fig. 17. Pokal Erzherzog Ferdinands von Tirol.
(Wien, Hofmuseum.)

Zur Aufbewahrung seiner Sammlungen ersah Ferdinand das nahe bei Innsbruck gelegene, anscheinend in Römerzeiten zurückreichende Castell Ambras, das er 1563 von seinem kaiserlichen Vater zum Geschenk erhalten hatte und schon im folgenden Jahre seiner geliebten Welserin zu eigen gab. Die ursprünglich recht unansehnliche Burg wurde mit einer Reihe von Zubauten versehen, vergrößert und verschönert; so erblickt man sie auf dem Kupferstich in Merians Theatrum Germaniae. (Fig. 19, vergl. Fig. 96.) Allein bis zu dem im Jahre 1580 erfolgten Tode Philippinens blieb die Hauptmasse der Samm-

*) Genealogie des Erzherzogs Ferdinand von Tirol.

K. Friedrich III. † 1493. — Karl d. Kühne. † 1477.

K. Maximilian I. † 1519. = Maria v. Burgund † 1482.

- Philipp I. d. Schöne 1478—1506.
- Margarethe 1480—1530.

Kinder Philipps I.:

- K. Karl V. 1500—1558.
- K. Ferdinand I. 1503—1564.

Kinder Ferdinands I.:

- Anna Gem. Albrecht V. v. Baiern 1529—1579.
- Elenore Gem. Wilhelm v. Mantua.
- Barbara Gem. Alfons II. v. Ferrara.
- Johanna Gem. Francesco Medici v. Toscana.
- K. Max II. 1527—1576
- **Ferdinand v. Tirol 1520—1595.**
- Karl v. Steiermark 1540—1590

Philipp II. v. Spanien 1527—1598. (Sohn Karls V.)

Wilhelm V. v. Baiern 1548—1626. (Sohn der Anna)

Kinder Maxs II.:

- K. Rudolf II. 1552—1612
- Elisabeth Gem. Karl IX. v. Frankreich (seit 1570).
- Albert VII., Gouverneur der Niederlande 1559—1625.

Kinder Philipps II.:

- Philipp III. 1578—1621.
- Isabella Gem. Albert VII. † 1621.

Kinder Karls v. Steiermark:

- K. Ferdinand II. 1578—1632.
- Leopold V. v. Tirol 1586—1632 Gem. Claudia Medici, Herzogin v. Urbino (seit 1626).

Philipp IV. 1605—1665. (Sohn Philipps III.)

Leopold Wilhelm 1614—1662. (Sohn Ferdinands II.)

lungen in der Innsbrucker Burg; erst nachdem Ambras durch das Ableben seiner Herrin verwaist und verödet war, scheint Ferdinand die Ausgestaltung seines „Museums" und die Vereinigung seiner sämtlichen Kunstschätze dort ernstlich in Angriff genommen zu haben. Sie waren in den Gebäuden, die den vom Hochschlosse überragten unteren Burghof umgeben, untergebracht. Zwei lange Mitteltrakte enthielten, wie dies aus dem Stich bei Merian erhellt, die Rüstkammer und das Kunstkabinett; an die erstere reihte sich ein niedrigeres Gebäude mit Wandnischen an, in denen noch heute eine Anzahl römischer Meilensteine aus der Umgebung von Ambras aufgestellt sind, an die zweite die Bibliothek, ein stattlicher Bau, aber nach unseren Begriffen kurios



Fig. 18. Produkte der Haller Glashütte.
(Wien, Hofmuseum.)

genug untergebracht, da das Erdgeschoß den „Klepperstall" enthielt, das hohe Dach jedoch als Schüttboden diente. (Fig. 20 u. 21.)

Besonders seit dieser Installierung der Kunstschätze hat Ambras einen der größten Anziehungspunkte für alle die vornehmen und gelehrten Reisenden gebildet, die auf ihrem „tour de monde" durch Tirol kamen.[44]) So hat es auch Montaigne auf seiner Durchreise nach Italien nicht zu besuchen unterlassen; allerdings weiß er über seinen Empfang nichts Gutes zu berichten, da der Erzherzog damals, es scheint wegen eines kostbaren Smaragds, der ihm auf der südfranzösischen Post geraubt worden war, auf Frankreich sehr übel zu sprechen war. Andere waren glücklicher, sie bekamen die Gastfreundlichkeit des Hausherrn im vollsten Maße zu spüren, wobei des Bacchusheiligtums und seiner lustigen, dem Geiste der Zeit nach etwas gröblichen Zeremonien nicht vergessen sein möge; der eiserne, hübsch verzierte Fangstuhl, die

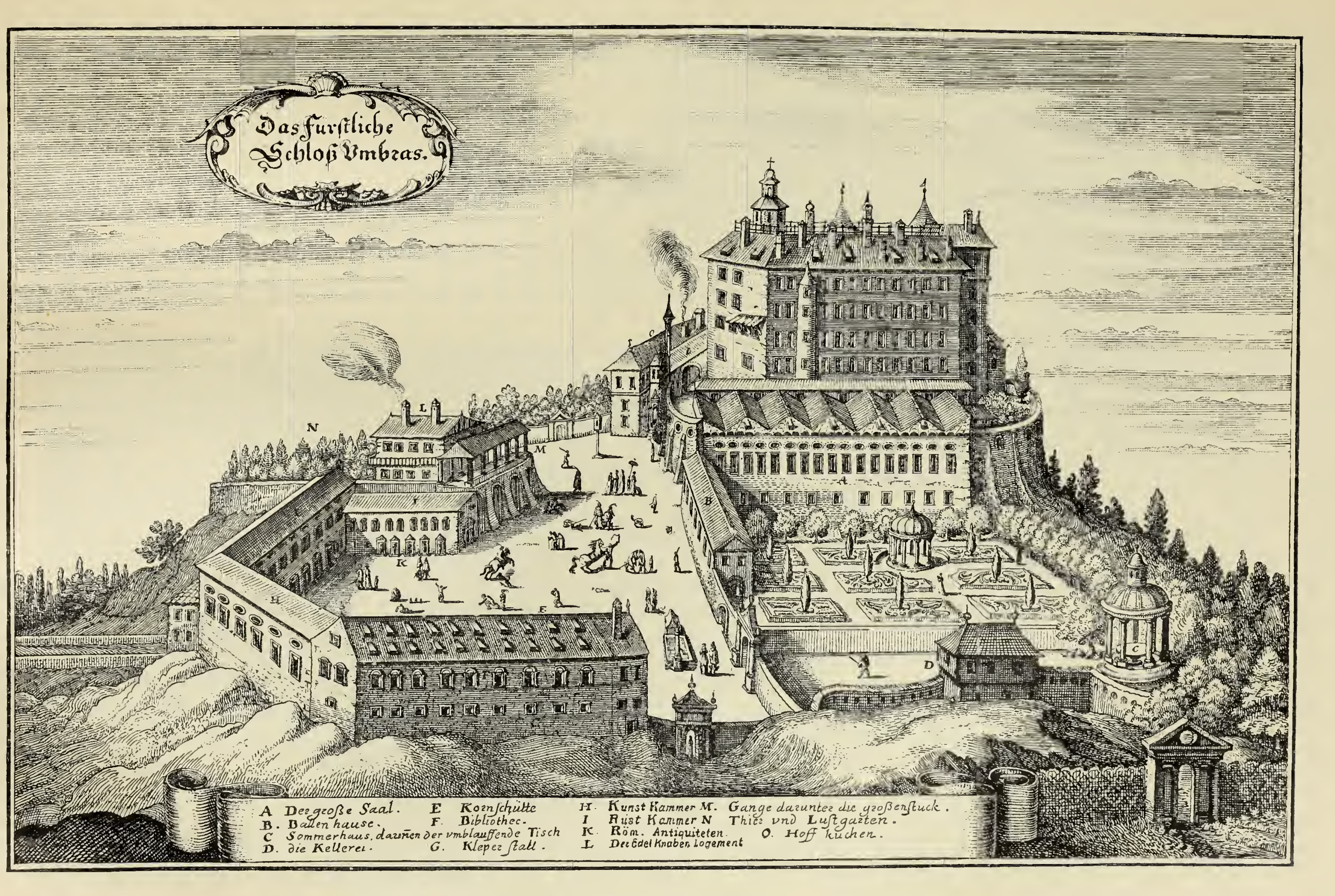


Fig. 19. Ansicht von Ambras. (Aus Merians Topographie.)

grotesken gläsernen Humpen und die Trinkbücher mit ihren kulturgeschichtlich interessanten Eintragungen werden noch heute in den kaiserlichen Sammlungen aufbewahrt.

Die fernere Geschichte des Museums nach Ferdinands Tode soll nur kurz berührt werden. Sein älterer Sohn und Haupterbe Markgraf Karl von Burgau war dem Vater nicht gleichgeartet; er hatte keine legitime Nachkommen und wußte daher nichts dringenderes, als die ganze kostbare Sammlung schon 1605 an das Haupt des kaiserlichen Hauses, Kaiser Rudolf II. um 170 000 Gulden zu verkaufen. Sie blieb jedoch, da die testamentarischen Verfügungen Ferdinands respektiert wurden, auf Ambras und erfuhr unter den Erzherzögen der tirolischen Linie, namentlich durch Leopold V. und seine Gemahlin Claudia von Medici manche wertvolle Bereicherung. Claudia ist es allem Anschein nach gewesen, die 1626 das schöne Madonnenrelief des Antonio Rossellino über die Alpen gebracht hat, das bis 1880 in einem prächtigen florentinischen Barockrahmen die Ambraser Schloßkapelle geschmückt hat. Der Niedergang begann mit dem Aussterben dieser Linie 1665. Kaiser Leopold I., an den Ambras nunmehr gefallen war, hatte nicht dasselbe Interesse an der Aufrechterhaltung des alten Zustandes wie die früheren Landesfürsten. Ihm, dem Gönner gelehrten Wesens und dem Gründer der deutschen Naturforscher-Akademie lag vor allem seine Hofbibliothek am Herzen; in seinem Auftrage nahm der Bibliothekar Lambecius schon 1665 sämtliche ihm erreichbaren Handschriften und eine große Anzahl von Druckwerken nach Wien mit: die erste Minderung der alten Sammlung. Allerdings entging ihm eine Reihe von Manuskripten, die heute noch als letzter Rest der glanzvollen Ambraser Bibliothek die kaiserlichen Museen zieren. Seitdem sank Ambras in Schlummer wie die Prinzessin des deutschen Mär-



Fig. 20. Moderne Ansicht von Ambras.
(Nach einer Aufnahme von O. Schmidt in Wien.)



Fig. 21. Hofansicht von Ambras.
(Nach einer Aufnahme von O. Schmidt in Wien.)

chens; sein Park verwilderte, die Sammlungen verwahrlosten, die Säle, in denen kein fürstliches Paar mehr Hof hielt, verfielen. 1703, während der bairisch-französischen Okkupation war die Sammlung in ernster Gefahr, und nur die Inntaler Bauern waren es, die durch Zerstörung der bairischen Schiffe die Entführung der schon in Kisten gepackten Kostbarkeiten verhinderten. Wie sehr hierdurch das Ganze in Unordnung geriet, wie vieles verschleppt und verdorben worden ist, läßt sich leicht denken. Die fortschreitende Zentralisierung der Wiener Sammlungen, namentlich in der Zeit Karl VI. und Maria Theresias brachten neue Einbußen. Heraeus wählte die für das neubegründete Münzkabinett brauchbaren Stücke aus, während Eckhel die geschnittenen Steine der Antikensammlung einverleibte, und damit den Grund zu dieser noch heute schwerlich übertroffenen Sammlung legte. Endlich wanderte eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bildern in die kaiserliche Galerie, zuletzt (1801) kamen noch fast alle Antiken nach Wien.

Die Franzosenzeit wiederholte schließlich die traurigen Peripetien, die Ambras ein Jahrhundert vorher schon erduldet hatte. Seit 1796 waren die Sammlungen fast fortwährend verpackt und auf der Wanderschaft; bei der Abtretung Tirols 1805 war es der bekannte Historiker von Hormayr, der die Ambraser Sammlung vor dem Schicksal, nach Paris entführt zu werden, gerettet hat. Gleichwohl haben die Franzosen eine Anzahl von kostbaren

französischen Harnischen, darunter die von Napoleon besonders begehrte Rüstung Franz I. als Nationaleigentum requiriert und nach Paris gebracht, wo sie noch gegenwärtig zu sehen sind. Auch sonst ging manches verloren; eine schöne Judithstatuette, mit dem Namen des früher erwähnten Hofbildhauers Margarethens, Konrad Meit von Worms bezeichnet, und noch zu Ende des XVIII. Jahrhunderts in den Ambraser Inventaren aufgeführt, verschwand damals. Heute befindet sie sich im bairischen Nationalmuseum in München. Alles das hatte gezeigt, wie gefährdet die noch immer stattliche Sammlung auf dem einsamen und verwahrlosten Schlosse war; sie wurde daher 1806 auf Befehl Franz I. nach Wien übertragen und im Kongreßjahre 1814 im untern Belvedere aufgestellt. Jetzt erst erwachte sie aus ihrem Schlafe, von trefflichen Männern wie Alois Primisser, später Eduard Freiherrn von Sacken umsichtig geordnet, katalogisiert und vermehrt, fing sie an, in Leben und Wissenschaft gedeihlich zu wirken. Es war wirklich ein Erwachen Dornröschens, Dinge, die längst für verschollen gegolten hatten, kamen ans Licht und als einer der ersten konnte Goethe in seiner Übersetzung des Cellini bemerken, daß die berühmte von diesem beschriebene Saliera sich noch wohlbehalten in den kaiserlichen Sammlungen in Wien befinde. Die weiteren Schicksale der Sammlung, die noch Jahrzehnte lang ihren alten Namen bewahrte, sowie des Schlosses Ambras selbst, das seit den fünfziger Jahren des XIX. Jahrhunderts restauriert, noch später wiederum als Museum eingerichtet wurde, können hier nicht weiter erörtert werden. Die ehrwürdige Ambraser Sammlung hat ihre romantische Periode durchlebt, namentlich durch das Verdienst v. Sackens eine Reihe von Denkmälern deutscher Vorzeit in sich aufgenommen, sie wurde aber auch durch Abgabe von Gegenständen an Fachsammlungen, so vor allem der naturhistorischen Raritäten, stark in ihrem einstigen Wesen geschmälert, bis sie endlich bei der Übersiedelung in ihr neues fast allzu prachtvolles Heim am Burgring durch Fusionierung mit den Beständen der Schatzkammer nicht nur ihres Namens, sondern auch ihres alten Charakters fast ganz verlustig gegangen ist; es war der Tribut, den sie, ein Überbleibsel längst vergangener Perioden, moderneren, wissenschaftlichen Anschauungen zu entrichten hatte.

Es versteht sich, daß Erzherzog Ferdinand von Tirol seinen ausgedehnten Kunstbesitz, so persönlichen Anteil er daran nahm, nicht allein verwalten konnte und mochte. Unter seinen Kustoden ist der Holländer Gerhard van Roo zu nennen, ursprünglich Kammersänger, seit 1590 Bibliothekar und Kunstkämmerer auf Ambras, wo er die Annales Habsburgicae gentis (gedruckt Innsbruck 1592) zu schreiben begonnen hat und wo er 1589 gestorben ist. Merkwürdiger ist uns Jakob Schrenk von Notzing, schon 1565 Ferdinands Sekretär, seit 1588 erzherzoglicher Rat. Es ist vielleicht etwas ruhmredig, wenn er sich gelegentlich als „fast einzigen Kollektor“ aller drei Abteilungen der Sammlung bezeichnet, aber jedenfalls ging fast die gesamte Korrespondenz, auch mit den Künstlern, durch seine Hand, und er ist, freilich unter steter Aufsicht und Leitung des Erzherzogs selbst, der Redaktor der großen illustrierten Beschreibung der Ambraser Rüstkammer gewesen, des ersten Kataloges solcher Art, der von einer großen Sammlung aus durch den Druck



Fig. 22. Ein Blatt aus Schrenckl's Armamentarium.
(Pfalzgraf Philipp von Baiern.)

in die Welt ging. Noch zu seinen Lebzeiten hatte übrigens der Erzherzog ein kurzes inventarisches Verzeichnis seiner Rüstungen in Druck legen lassen (Innsbruck, bei Joh. Bauer 1593).

Die Rüstkammer war überhaupt das eigentliche Schoßkind Ferdinands, er ließ es sich keiner Mühe verdrießen, Leibharnische, Turnierwaffen und sonstige kriegerische Andenken, namentlich berühmter Zeitgenossen an sich zu bringen, und er hat zu diesem Zwecke eine ausgebreitete Korrespondenz unterhalten, die einen interessanten Einblick in seine Denkweise gewährt. Natürlich haben viele es sich zur Ehre angerechnet, daß ihr eisernes Konterfei in diesem Pantheon, in der ehrlichen Gesellschaft zu Ambras, wie sie Ferdinand mit einem hübschen Ausdruck zu nennen liebte, einen Platz fände. Daneben hat der Erzherzog nicht wenig ältere, historisch wertvolle Stücke durch seine weit ausgreifenden Verbindungen erhalten; eben das, ihre großenteils glaubwürdige und wohlverbürgte Provenienz gibt der heutigen Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses, deren Grundstock noch immer die alte Ambraser Rüstkammer bildet, jenen unvergleichlichen historischen Wert und rückt sie an die erste Stelle überhaupt, selbst im Vergleiche mit der Schwestersammlung, der Armeria von Madrid.

Es war allgemein bekannt, daß der Erzherzog ein großes illustriertes Prachtwerk über seine Lieblingskollektion vorbereite und es wurde mit Spannung erwartet. Allein Ferdinand sollte seinen Abschluß nicht mehr erleben; erst 1601 verließ es, von Johannes Agricola in Innsbruck verlegt, die Druckerpressen, ein würdiges Denkmal deutscher Buchausstattung der Renaissance, mit 125 Kupferstichen in Folio nach Zeichnungen des Gio. Fontana von Dominik Custos ausgeführt, zugleich das schönste literarische Denkmal für den großen fürstlichen Sammler selbst. Schon 1603 ist eine deutsche Übersetzung davon erschienen (Fig. 22).

Das Bild des habsburgischen Kunstfreundes wäre unvollständig, wenn nicht auch seiner Bibliothek, einer der bedeutendsten ihrer Zeit, einige Worte gewidmet würden. War sie doch auch eine Stätte gelehrten Wissens und ist von ihr und durch sie ein Werk wie die schon erwähnten Annalen des van Roo ausgegangen. Sie enthielt beinahe viertausend Werke, die fast alle in stattlichen Lederbänden, nach der damals herrschenden Sitte fakultätenweise in eine theologische, juristische, medizinische, historische und eine Klasse, die beiläufig dem Schulbegriff der artes entspricht, geschieden waren. Sie ist namentlich an kostbaren Handschriften aller Art ungemein reich gewesen; befanden sich doch darunter von der luxemburgischen Erbschaft des Erzhauses her die Reste jener merkwürdigen, im französischen Geschmack angelegten Bibliothek König Wenzel I., prunkende, mit reichem Bilderschmuck und seltsamen Devisen ausgestattete Prachtbände, die heute zu den Zimelien der Hofbibliothek gehören. Außerordentlich groß ist die Zahl der deutschen Handschriften, die namentlich in der bedeutenden Schenkung des Grafen Wilhelm von Zimmern an Ferdinand reich vertreten waren. Unter ihnen ragt das im Auftrage Maximilians I. angelegte Sammelwerk des „Heldenbuchs“ (heute im kunsthistorischen Hofmuseum) hervor, das auch eine Reihe älterer deutscher Dichtungen aufbehalten hat, vor allem, wie bekannt, die einzige auf uns gekommene

Handschrift des Gudrunliedes. Ferner befanden sich hier die allegorisch-historischen Werke des Urgroßvaters Kaiser Max I.: Teuerdank, Weißkunig, das

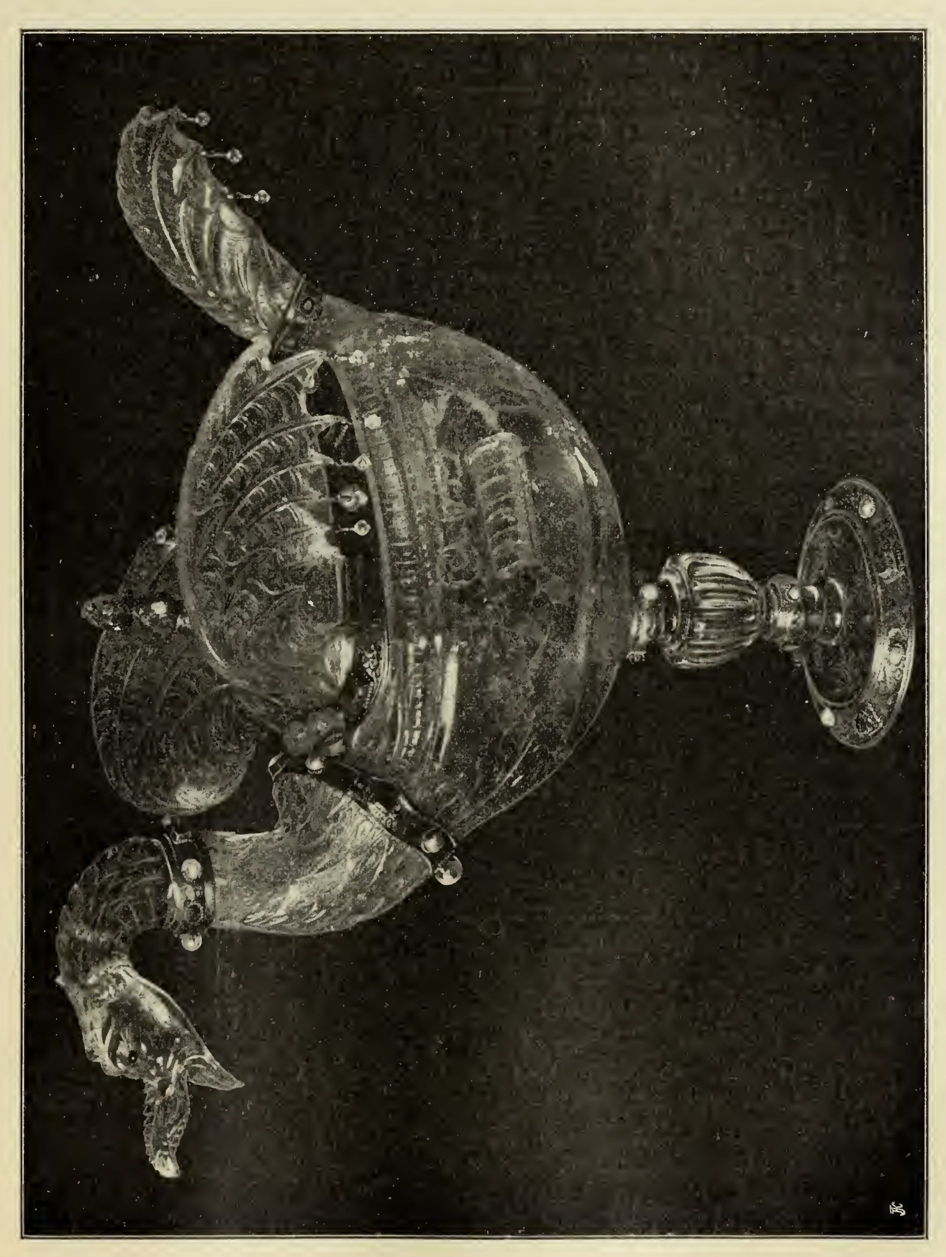


Fig. 23. Der „kristallene Raiger“ aus Ambras. (Wien, Hofmuseum.)

Turnierbuch Freidal und die reichhaltigen und interessanten Zeughausbücher. Nicht zu vergessen ist dann die ansehnliche Kupferstichsammlung, die, zum größten Teile noch in ihren alten, nach Materien geordneten Klebebänden

erhalten, ein sehr lehrreiches Bild einer solchen alten Kollektion gibt; ihr gehört auch das „Kunstbuch Albrechten Dürers“ an, eine merkwürdige Sammlung von Stichen und Holzschnitten, und von einzigem Wert auch dadurch, daß sie eine Anzahl eigenhändiger Zeichnungen des großen Nürnbergers enthält. Für Ferdinands Interessen ist es übrigens bezeichnend, daß die Mehrzahl der kostbaren, zumal der mit Bildern geschmückten Handschriften, ebenso wie seine Kupferstichbücher, nicht in der Bibliothek aufbewahrt, sondern in einem Schrank der Kunstkammer zur Schau gestellt waren. In der Bibliothek war hingegen der größte Teil des erzherzoglichen Bilderbesitzes untergebracht: dieser ist jedoch, zumal im Vergleich zu dem, was andere fürstliche Zeitgenossen besaßen, nie sehr hervorragend gewesen. Porträts und sonstige Erinnerungen bilden den Hauptbestandteil des Vorhandenen. Bei seinen vorwiegend historischen und antiquarischen Interessen scheint für Ferdinand die Anlegung einer eigentlichen Gemäldegalerie nie recht im Vordergrunde gestanden zu sein. Überhaupt gibt uns die Bibliothek schon einen Vorschmack der Kunstkammer, da sie, darin übrigens der Sitte der Zeit entsprechend, allerhand Raritäten und Kuriositäten enthielt, unter anderem auch eine nicht unbedeutende Mineraliensammlung. Die Wände waren, wieder ganz der Sinnesweise des Fürsten entsprechend, mit allerhand Waffenstücken dekoriert.

Wir wollen nun in die dritte inhaltlich bedeutendste und mannigfaltigste Abteilung des Ferdinandeischen Museums, die „große Kunstkammer“ eintreten. So lautet ihr offizieller Titel in dem bei Ferdinands Hinscheiden 1596 abgefaßten Inventar, das die älteste und ausführlichste Quelle für unsere Kenntnis des gesamten Ambraser Kunstbesitzes bildet; leider ist auch dieses, von der genaueren und sachkundigeren Beschreibung der Rüstkammer abgesehen, wortkarg, zweideutig und in jenem naiven Domestikenjargon verfaßt, von dem schon einmal die Rede war. Trotzdem die Identifizierung der meisten Stücke deshalb schwierig, ja in manchen Fällen unmöglich ist, so gibt es doch einen genauen Einblick in die Art, wie das ganze beim Tode des Erzherzog-Stifters aufgestellt und angeordnet war.

Achtzehn große (zum Teil noch auf Ambras erhaltene) Schränke aus Zirbelholz, dos-à-dos gestellt, enthielten neben zwei Querschränken die Sammlungen, die im wesentlichen nach den Gesichtspunkten des Materials, in zweiter Linie der Technik, geordnet waren. Es ist bezeichnend, daß diese im Grunde recht äußerliche, vor allem modernen Forderungen wenig entsprechende Einteilung in der alten Ambraser Sammlung, nach allen wechselnden Geschicken, nach der Übertragung in die Reichshauptstadt, nach ihrer Fusion mit anderen Beständen selbst heute, in der dermalen noch geltenden Aufstellung im neuen kunsthistorischen Hofmuseum nicht ganz verwischt ist. Vielleicht wäre die historische Kontinuität mit größerem Vorteil auf einem anderen Gebiet gewahrt geblieben, nämlich in einer wenigstens teilweisen und exempelhaften Erhaltung der Naturseltenheiten und Kuriosa in irgend einer bescheidenen Ecke. Wir sind dadurch um ein kulturgeschichtliches Bild von nicht ganz geringem Interesse gekommen, denn die meisten dieser alten Kuriositäten verschwinden natürlich unter den zumeist viel reicheren und besseren Exemplaren des naturhistorischen Museums, in das



Fig. 24. Die Hochzeitsgeschenke Karls IX. von Frankreich.
(Wien, Hofmuseum.)

sie abgegeben wurden, gänzlich, da sie heute nur mehr historisch als Ganzes eine Wirkung ausüben können.

Wir wollen nunmehr den Inhalt der einzelnen Kästen in ihrer Aufstellung von 1596 näher betrachten. Der erste blau gestrichene Kasten enthielt auf mehreren „Stellen“ eine große Reihe künstlich geschnittener, in Gold gefaßter und emaillierter Kristallgefäße, darunter mehrere als phantastische Tiergestalten, Drachen u. dgl. gebildet, wie man das besonders liebte. Eine



Fig. 25. Burgundische Emailbecher. (Wien, Hofmuseum.)

Anzahl solcher Kristallgefässe aus Ambras, meist Arbeiten italienischer Künstler und zum Teil noch mit ihren alten goldgestanzten Lederfutteralen erhalten, befindet sich heute in den Sammlungen des Kaiserhauses, darunter der im Inventar erwähnte kristallene ‚Raiger‘ (Reiher, Fig. 23). Außerdem waren hier eine Anzahl kostbarer Gefäße in Halbedelstein, wie sie von jeher eine besondere Zierde fürstlicher Schatzkammern bildeten, zumeist Geschenke befreundeter Fürsten, wie des Herzogs von Mantua, Kaiser Rudolfs u. a. Die wertvollste unter allen diesen Widmungen war ebenfalls hier bewahrt, das Angebinde, das König Karl IX. von Frankreich Erzherzog Ferdinand verehrte, als ihn

dieser bei seiner Vermählung per procuram mit der Kaisertochter Elisabeth 1570 zu Speier vertrat: außer der berühmten Saliera Cellinis, eine herrliche, mit Edelsteinen und Goldemail gezierte Onyxkanne, deren Genosse, ein prächtiger Onyxpokal, sich noch heute in der Galerie d'Apollon des Louvre befindet, dann ein goldener Becher mit der Figur des Erzengels Michael, dessen Rüstung in schwarzen Diamanten blitzt, endlich eine Kristallschale, alles in allem ein wahrhaft königliches Geschenk, dessen Wert schon der venezianische Gesandte Michiel in seiner aus Speier an den Dogen gesandten Relation gebührend bewundert hat, und das heute noch zu den



Fig. 26. Greifenklauen. (Wien, Hofmuseum.)

größten Schätzen der kaiserlichen Sammlungen gehört (Fig. 24). Auch der Bär als Flintenschütze, „aus lauter Pisam, inwendig ganz golden, mit Diamant, Rubin und Perl verziert", ist noch vorhanden; er gehört zu jenen Nippes, die mit wohlriechender Masse überzogen, schon im Mittelalter an den Höfen beliebt waren (s. o. Fig. 14).

Der zweite (grüne) Kasten enthielt allerhand künstliche Gold- und Silberschmiedearbeiten, die zum größten Teil heute noch in den kaiserlichen Sammlungen erhalten sind. Vieles darunter reicht in ältere Zeit zurück, so die „Hofpecher": der Werdenbergische und vor allem Kaiser Friedrich III. Pokal mit der Inschrift: Aquila Eius Juste Omnia Vincet, höchst seltene Erzeugnisse einer im XV. Jahrhundert blühenden eigentümlichen Technik, die



Fig. 27. Narrenkappe.
(Wien, Hofmuseum.)

das alte Inventar als „niederländisches Schmelzwerk" bezeichnet (Fig. 25). Vieles findet sich hier, was an die alten Schatzkammern erinnert. Ein kleiner Aufsatz („Kredenz") mit 15 gefaßten „Natterzungen" (Haifischzähnen) und hübschem gotischen Fuß geht vielleicht ebenfalls auf Friedrich III. zurück (s. o. Fig. 14). Dann finden wir hier die Greifenklauen wieder, seltene Hörner exotischer Tiere in ebenso seltsamer Fassung, wie das noch erhaltene mit dem montfortischen Wappen (Fig. 26), eine „indianische Nuß wie ain Narren-Kappen" in Silber gefaßt (Fig. 27), ein Straußenei, desgleichen „indianische Schnecken", Rhinozeroshörner und ähnliches, ein silbernes Schreibzeug mit Naturabgüssen von Muscheln und kleinem Getier, wie man derlei in jener Zeit (man denke nur an Jamnitzer, aber auch an Palissy) liebte, eine ganze Garnitur aus vergoldetem Silber mit Pilgermuscheln besetzt, augsburgischer Arbeit aus der Zeit Ferdinands, namentlich der Leuchter mit einem Meerdämon hübsch und originell komponiert (Fig. 28).

Der dritte (rote) Kasten enthielt fast durchaus eine ganz eigentümliche und in ihrer Art einzig dastehende Sammlung, die sog. Handsteine. Wenn sie auch anderwärts vorkommen, so haben sie doch etwas spezifisch Tirolerisches und sind für den Geist des Zeitalters sehr charakteristisch. Man versteht darunter besonders schöne Proben meist von Silberglaserz, die vornehmlich aus den Gruben von Schwaz stammen und als Geschenke der Bergknappen-



Fig. 28. Muschelgeräte aus Ambras.
(Wien, Hofmuseum.)



Fig. 29. Tiroler Handsteine aus Ambras. (Wien, Hofmuseum.)

schaft dem Landesvater bei besonderen Anlässen verehrt wurden (Fig. 29). In alten Tiroler Bergwerksgebäuden sieht man solche Stücke noch heute eingemauert. Die aus Ambras, fast alle noch erhalten, sind sehr geschickt zu allerhand biblischen Historien, Calvarien-, Ölbergen u. s. w. verschnitten, gern

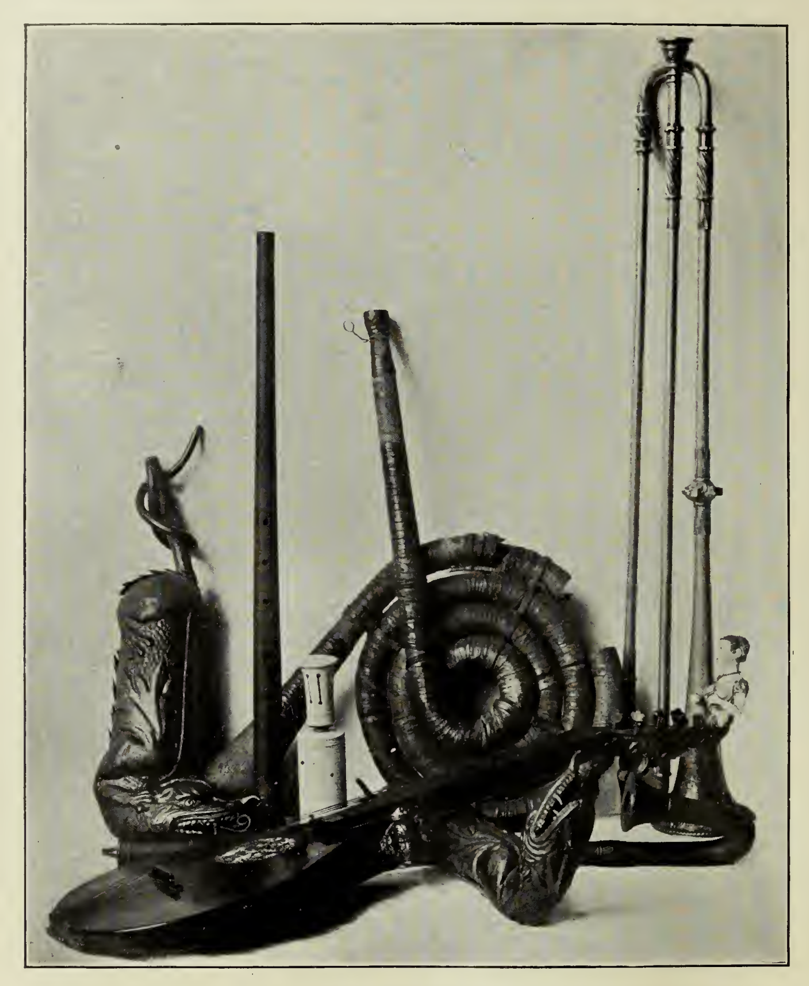


Fig. 30. Ambraser Musikinstrumente.
(Wien. Hofmuseum.)

auch als kleine Bergwerke oder Burgen gestaltet; sie haben dadurch, sowie wegen ihrer meist trefflich gearbeiteten silbervergoldeten Ständer einen ganz ansehnlichen Kunstwert. Leider ist das hervorragendste und kunsthistorisch interessanteste Stück verschwunden, vermutlich wie so manches der Art in den Schmelzofen gewandert: ein großer als Berg gebildeter Handstein, auf dem sich eine Anzahl von wildem und zahmem Getier, künstlich in Silber gearbeitet, tummelte. Es ist das umsomehr zu bedauern, als es wahrscheinlich mit



Fig. 31. Alte Musikinstrumente aus Ambras. (Wien, Hofmuseum.)

dem großen silbernen Aufsatz identisch war, den Erzherzog Ferdinand 1556 bei Wenzel Jamnitzer bestellt hatte[45]).

Diese „Handsteine“ zeigen den Charakter der Kunstkammern jener Zeit besonders scharf ausgeprägt in ihrer Vereinigung des Interesses an Naturprodukten mit der Freude an deren künstlerischer Fassung und Ausgestaltung. Es ist das ein deutlicher Nachklang mittelalterlicher Sinnesweise. An sie schlossen sich denn auch in jenem Ambraser Schranke sofort weitere ungefaßte Erzproben an, zum Teil aus Spanien und den Vorlanden stammend; wie sehr der Erzherzog auch diese Abteilung zu erweitern bemüht war, geht daraus hervor, daß er sich 1577 an den König von Spanien um dergleichen „Handsteine“ wendet. (Jahrbuch Reg. XIV, 10672.) Solche Stufen und Grubenstücke kommen übrigens auch in andern Sammlungen jener Zeit vor, so in der Dresdener Kunstkammer, in der schon 1587 eine kleine Sammlung geschnittener Handsteine vorhanden war.[46]) Sie sind jedoch möglicherweise Geschenke Erzherzog Ferdinands gewesen, umsomehr als eines der noch heute im grünen Gewölbe vorhandenen Stücke dieser Art das Monogramm desselben Tiroler Golschmiedes C. V. trägt, von dem ein großer Teil der Ambraser Handsteine herrührt.

Der vierte (weiße) Kasten enthielt eine Sammlung, die ebenfalls noch heute, wenn auch gemindert, in den kaiserlichen Museen beisammen ist, die Musikinstrumente. (Fig. 30.) Das Hauptstück darunter ist eine prächtige Zither, reich geschnitzt und bemalt mit einem entzückenden Figürchen der Lucretia Romana an der Schnecke, die Ferdinand bei dem damals berühmten Lautenmacher Girolamo (de Virchis) von Brescia für sich hat anfertigen lassen. Einer der seltenen „échiquiers“, eine Vereinigung von Bretspiel und einem kleinen Orgel- und Klavierwerk, befand sich ebenfalls hier: wohl das von dem Augs-



Fig. 33. Trompeterwerk aus Ambras. (Wien, Hofmuseum.)



Fig. 32. Mathematische Instrumente.
(Wien, Hofmuseum.)

burger Anton Meidling 1587 gefertigte Stück der kaiserlichen Sammlungen. Auch das Quintett der fünf „Tartöld, wie Drackhen geformiert“, eine Art seltsam gestalteter Rackette, die bei Mummenschanzen oder dgl. Verwendung gefunden haben mögen, ist noch in seiner alten Kassette vorhanden. Auch da zeigt sich übrigens das historische Interesse des Erzherzogs. Denn die „große seltsame Lauten“ des alten Inventars ist keine andere als die merkwürdige sicher noch in das XV. Jahrhundert zurückreichende Baßlaute des Hofmuseums (Fig. 31); ein einigermaßen verwandtes Instrument ist auf dem aus dem XIV. Jahrhundert stammenden Gemälde der Anbetung des Lammes in der Kreuzkapelle zu Karlstein bei Prag zu sehen. Unter den Blasinstrumenten findet sich als ein merkwürdiges ethnographisches Altertum ein großes „allgäuisches Waldhorn“ (Alpenhorn), mit Bast umwickelt. Auch das ist noch vorhanden und bezeugt die Aufmerksamkeit des fürstlichen Sammlers auf derlei, von uns heutzutage sehr wertgeschätzte Reliquien primitiven Volkslebens. Im übrigen ist

das Sammeln von seltenen, altertümlichen oder kunstvoll verzierten Musikinstrumenten in der ganzen Renaissance beliebt gewesen, sowohl in Italien als im Norden.[47])

Der fünfte („leibfarbene") Kasten enthielt eine andere in sich geschlossene Kollektion, die keiner Kunstkammer fehlen durfte. (Fig. 32.) Das sind die Kunstuhren, die astronomischen, optischen, mathematischen Instrumente, wie Astrolabien, Kompasse, Guckkasten, Fernrohre, endlich die Automaten, wie die beiden noch erhaltenen, das Trompetenwerk mit den Figürchen von zehn Bläsern und einem Pauker, die eine kurios schnurrende Sinfonia aufführen, (Fig. 33) und der Glockenturm mit verschiedenen komischen Figuren, wo denn zum Schlusse ein sehr derber Spaß aus einem bei unsern Altvordern überaus beliebten Kapitel nicht fehlt, (Fig. 34) beides Geschenke der bayrischen Herzoge Ferdinand und Wilhelm V. an ihren Onkel auf



Fig. 35. Galere mit Trompetenwerk, vielleicht aus dem Besitz Rudolf II. (Wien, Hofmuseum.)

Fig. 34. Glockenturm, mechanisches Spielwerk aus Ambras. (Wien, Hofmuseum.)

Ambras, und beide wohl in Augsburg, der Hauptwerkstatt für dergleichen mechanische Spielwerke, angefertigt (s. o. Fig. 35). Auch die Kunstuhren entsprechen ganz der Sinnesweise jener Zeit, da sie nicht nur die Stunden, sondern auch den ganzen Kalender, die Bewegung der Planeten usw. mit manchem kuriosen Mätzchen anzeigen (Fig. 36). Die beiden großen Uhrplanetarien aus Ambras, in reich verzierten Holzgehäusen, das eine 1584 von Joh. Schönemann zu Konstanz, das andere laut dem alten Inventar in Böhmen für den Erzherzog gearbeitet, sind noch vorhanden. Diese einstens in Ambras befindliche Kollektion bildet, heute mit den alten Beständen des ehemaligen physikalischen Kabinetts vereinigt, noch heute eine eigene Abteilung der kunstgewerblichen Sammlungen im neuen Hofmuseum. (Fig. 37.) Ihre Objekte sind, abgesehen von ihrem beträchtlichen Kunstwert, nicht unbedeutende kulturhistorische Zeugen menschlichen Scharfsinns und menschlicher Geschicklichkeit. Manches stammt der Tradition nach aus dem Besitze Tycho de Brahes; an dieser Stelle soll keinenfalls das merkwürdige, auch den Weimarer Kunstfreunden nicht unbekannt gebliebene Horoskop von Wallenstein vergessen werden.[48]) (Fig. 38.)

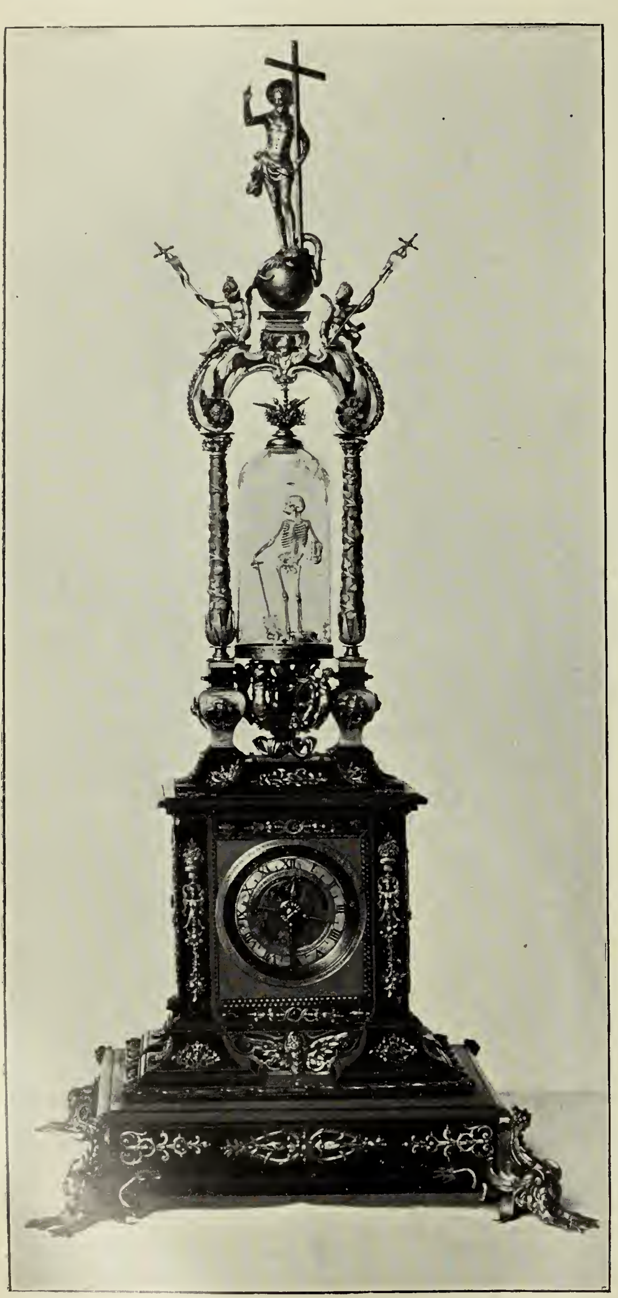


Fig. 36. Augsburger Uhr von Buschmann mit einem elfenbeinernen Tödlein von Angermeyer, Anf. des XVII. Jahrh. (Wien, Hofmuseum.)

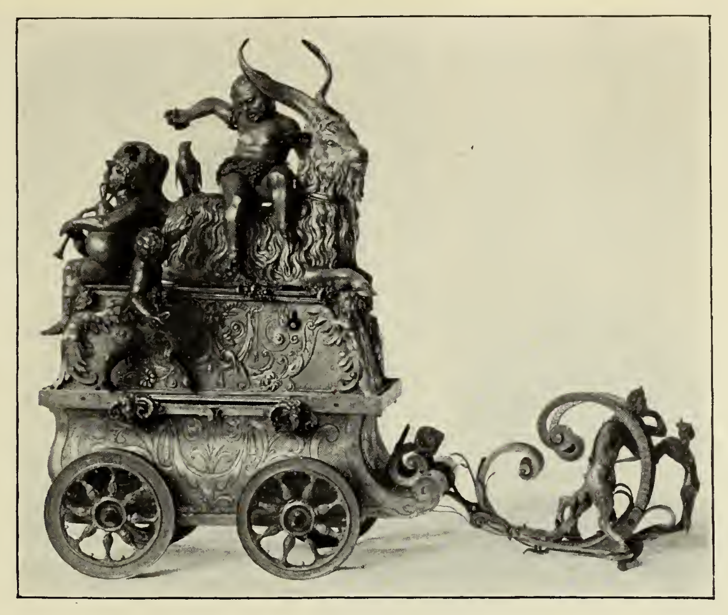


Fig. 37. Augsburger Musikautomat.
(Wien, Hofmuseum.)

Der nachfolgende sechste oder „ascherfarbene“ Kasten gibt noch mehr ein rechtes Spiegelbild damaligen Sammelwesens. Er enthielt durchaus Sachen aus Stein, kleine Bildwerke aus Alabaster, Kehlheimer Stein u. dgl., darunter das noch vorhandene Tödlein in seinem Ebenholzschränkchen (Fig. 39), nach des Vesalius Anatomie von 1543 geschnitten und in den Gedankenkreis der noch lange, von Spanien bis in den Norden beliebten Todesbilder gehörig, dann einen „geschnüczleten Herzog von Venedig“ d. i. den Dogen Pasquale Cicogna († 1595) mit seinem Wappentier, dem Storch (Fig. 40), einige Mosaiken, endlich eine bunte Menge von kuriosen Mineralien, roh und verarbeitet, als Schalen aus Serpentinstein „so aus Meichsen (Mexiko) khomen“, „Krotten-, Adler-, Sternstaine“, dann Gestein vom Berge Libanon, endlich Petrefakte von Tieren und Pflanzen.

Auch im nächsten siebenten Schranke schlug das Kuriose und Künstliche vor. Er enthielt allerhand Eisenwerk, seltsam verzierte und künstliche Schlösser (Fig. 41), „so man mit kainem schlissl aufthuen khan“; zwei eiserne „Maulbirnen“ (noch vorhanden), allerlei Handwerkszeug „auf schwarzen Taflen aufgemacht“ (drei davon, Gerät von Bildhauern und Büchsenmachern enthaltend, noch erhalten). Der „ganz eisene seszel, von



Fig. 38. Horoskop Wallensteins.
(Wien, Hofmuseum.)

Kunststuckhen gemacht“ ist möglicherweise der bekannte Fangstuhl aus dem Bacchusheiligtum von Ambras, von dem ältere Reiseberichte zu erzählen wissen. (Fig. 42.)

Im achten Kasten waren die kostbarsten Miniaturhandschriften zu sehen, von denen vorhin die Rede war, darunter die auf Wenzel I. und Maximilian I. zurückgehenden Cimelien, ferner die Klebebände der Kupferstichsammlung und als Zugabe manche einschlägige Rarität und Kuriosität, als ein Vexierbüchlein und dergleichen. Hier hatten auch die Rollen mit bildlichen Darstellungen von Aufzügen, Turnieren und Mummenschänzen am Hofe Ferdinands ihre Unterkunft gefunden.

Fig. 39. Tödleinschrank. (Wien, Hofmuseum.)

Der neunte Kasten. Er enthielt durchaus Arbeiten einer eigentümlichen Technik, die in das Gebiet der überseeischen Kuriositäten gehört, nämlich Federmosaiken aus Kolibrifedern und verwandte Sachen, wie sie bis in die christlich-spanische Zeit von den indianischen Eingeborenen der neuen Welt aus dem bunten Gefieder tropischer Vögel angefertigt wurden. Darunter ragt als besonderes Schaustück der prächtige und geschichtlich merkwürdige Federschmuck hervor („mörischer Huet“, „Fächer“ und „Schild“), der jetzt in der ethnographischen Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien bewahrt wird, und ebenso, wie das berühmte Syenitbeil der kaiserlichen Waffensammlung von der Überlieferung dem Montezuma von Mexiko beigelegt wird. In der Tat ist es urkundlich sicher gestellt, daß diese Stücke, mit anderen angeblich einen Ornat von Opferpriestern bildend, im Jahre 1524 als Geschenk Karl V. an den nachmaligen Kaiser Ferdinand gekommen sind, der sie seinerseits auf den Sohn vererbt hat.[49]) (Fig. 43—45.) Von den übrigen in christlichen Missionen entstandenen Kolibrimosaiken ist einiges, so eine Infel, Heiligenbilder usw. noch vorhandan. Die Bälge dreier „Paradiesvögel“ waren, in der lehrhaften Art solcher Kollektionen, mit ausgestellt.

Der folgende Kasten war ein Querschrank und enthielt allerhand Arbeiten in Elfenbein und verwandtem Material. Hier trifft man einen „Oliphant“ (noch vorhanden), ein wohlbekanntes altes Inventarstück der Schatzkammern, Cofanetti aus der langlebigen Werkstatt der Embriachi in Venedig, eines der



Fig. 40. Der Doge Cicogna.
(Wien, Hofmuseum.)

niedlichen Elfenbeinkästchen des französischen Mittelalters (mit der Novelle der châtelaine de Vergi, noch vorhanden), und noch manch anderes „altfrennckhische stuckh", der im Norden stets beliebten und gerade damals wieder zu neuem Ansehen gelangenden Kleinplastik in Elfenbein angehörig (Fig. 46), selbstverständlich auch ein und die andere Probe der so hochgeschätzten künstlichen Drechslereien. Eine besondere Kuriosität, der man erst heute wieder, nach Erschließung des Beninlandes, Interesse und Antwort über ihre Herkunft abgewonnen hat, sind die seltsamen westafrikanischen Blashörner, die zumeist von den Portugiesen nach Europa gebracht wurden und in alten Sammlungen (neben Löffeln u. dgl.) nicht selten vorkommen.[50]) Für den Anteil, den sie damals erweckten, spricht nicht bloß die von dem alten Praetorius in seinem Theatrum instrumentorum von 1619 (Tab. XXX, 4) mitgeteilte Abbildung, sondern auch, daß Sandrart ihnen in seiner Teutschen Akademie (Ausgabe von 1679. II., 89) einen Exkurs widmete. (Fig. 47.)



Fig. 41. Kunstschloß.
(Wien, Hofmuseum.)

Ein zweiter „Zwerchkasten" war ausschließlich den Curiosis gewidmet. Da finden wir: ein Scheit Holz, das zu Stein geworden war, als es ein ungläubiger Bauersmann am Tage eines Heiligen unter gröblichen Reden spalten wollte, ein Stück von dem Strick, daran sich Judas erhängte, von Sebastian Schertlin beim Sacco di Roma aus St. Peter erbeutet, ein Zapfen von den Zedern des Libanon, die zum Bau des salomonischen Tempels dienten, ein Hirschgeweih, das an einem Judenhaus angebracht, an einem Charfreitag Blut geschwitzt hat, und andere solcher



Fig. 42. Fangstuhl aus Ambras.
(Wien, Hofmuseum.)

kurioser Profanreliquien mehr, die die Denkweise selbst dieser humanistisch gebildeten, aber noch voll von Wunder- und Aberglauben steckenden Zeit noch kennzeichnen. Daran reihen sich Altertumsfunde, die hier zur Illustrierung heidnischer Abgötterei dienen, gläserne und irdene Aschengefäße aus Brandgräbern, ein paar Idole und anderes, das vielleicht dem damals schon ziemlich entwickelten Fälscherwesen aufs Kerbholz zu schreiben ist, wie „ain Staines geheus, wie ain Thurn geformiert, so vor jaren zu abgötterei gebraucht worden, in dem undern Thail ain metallene änten und in dem obern sein die rauchopfer verricht worden."

Der zehnte Kasten ist von geringerem Interesse, er enthielt lediglich allerhand Gefäße und Geräte aus Alabaster. Auch der elfte (schwarze) Kasten mit den Glassachen, wohl vorzugsweise venezianischer Provenienz, enthielt nichts besonders Merkwürdiges, außer der interessanten, noch heute erhaltenen und durch ihre ungemeine Seltenheit ausgezeichneten Kollektion von muranesischer Quincaillerieware, kleine Schmuckstücke in Gestalt von Blumen und allerlei Tieren, auch Rosenkränze, Ketten usw. an der Lampe geblasen, in einer

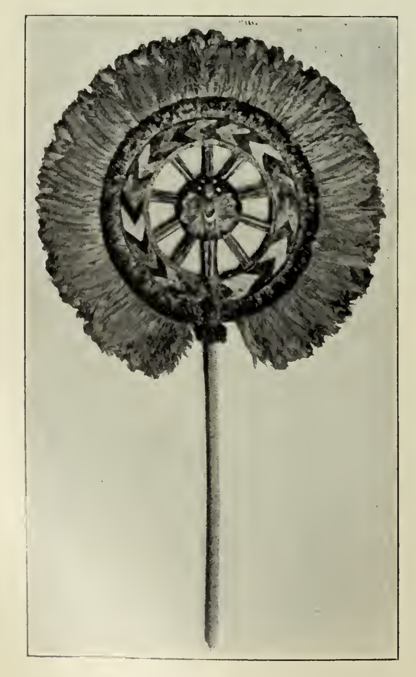


Fig. 44. Fächer aus Ambras.
(Wien, Naturhistorisches Hofmuseum.)



Fig. 43. Federschild aus Ambras.
(Wien, Naturhistorisches Hofmuseum.)

Technik, die den Verfall von Murano überlebt hat und bis heute Exportartikel für Barbaren und Wilde liefert. Dazu gehören denn auch die hier abgebildeten, ungemein seltenen und köstlichen Figürchen von drei Eisenfressern der venezianischen Komödie (Fig. 48); nur auf der Rosenborg in Kopenhagen, einer in ihrem Charakter der Ambraser verwandten Sammlung hat sich ein Pendant in der aus dem Besitze Karel van Manders d. J. stammenden Gruppe der sogenannten Morraspieler erhalten.

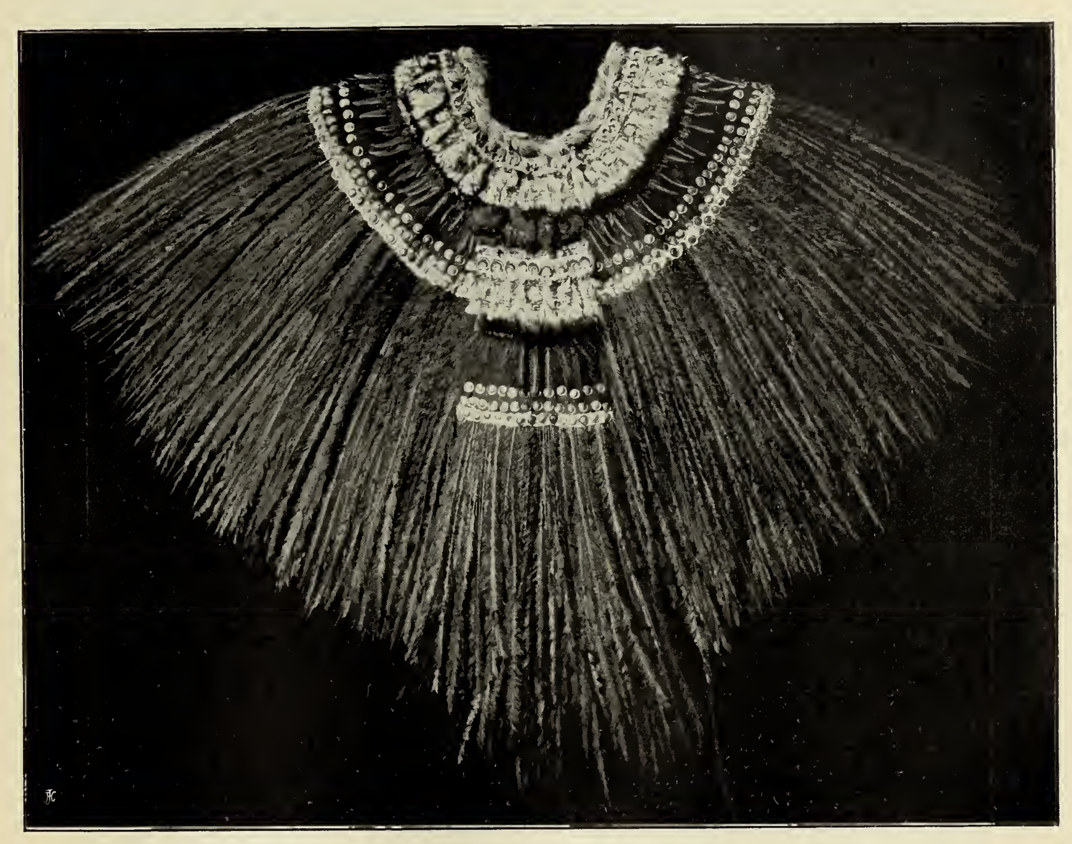


Fig. 45. Federmantel aus Ambras.
(Wien, Naturhistorisches Hofmuseum.)

Der zwölfte Kasten, mit den Arbeiten aus Korallen (Fig. 49), einem Material, das damals wie heute seiner Seltsamkeit und Seltenheit halber hochgeschätzt und bezahlt wurde. Was davon noch erhalten, ist zumeist wieder nach Ambras zurückgekommen, als deutliches Zeichen für das geringe Interesse, das man heute diesen Dingen entgegenbringt. Ein sehr schönes Beispiel auch noch in anderer Hinsicht ein Beitrag zu unserm Thema der Kuriosität, das jedoch nicht aus Ambras stammt, ist der hier abgebildete Straußeneipokal, eine Augsburger Arbeit des XVI. Jahrhunderts, vordem in der Schatzkammer. (Fig. 50.)

Das Inventar führt ganze Kästchen und Aufsätze mit dem Calvarienberg, mythologischen Figuren u. dgl. an, daneben jene noch im folgenden Jahrhundert beliebten „Cabinets", die den Geschmack der Zeit recht ausprägend, sich als kleine kunstvoll arrangierte Thesauren von Muscheln und sonstigen



Fig. 46. Kunstarbeiten in Elfenbein.
(Wien, Hofmuseum.)

Meergewächsen darstellen. Ein prächtiges Beispiel ist das freilich nicht von Ferdinand, sondern von Rudolf II. stammende Kabinett der kaiserlichen Sammlungen, das nach wunderlichen Irrfahrten wieder aus Schweden zurückgelangt ist. (Fig. 51.) Auch ungefaßte Korallen von seltener Form und Farbe waren auf Ambras in großer Zahl vorhanden.

Der dreizehnte Kasten enthielt die nicht unbedeutende Sammlung kleiner Bronzebildwerke, Antikes und Modernes bunt durcheinander. Die Naivität der Beschreibungen fällt hier besonders auf; ein Merkur wird folgendermaßen beschrieben: „ain gegossens mannsbild, siczt auf aim metallen stöckhl, hat fligl an füeßen und ain poret mit flugl auf". Manches treffliche Stück der ausgezeichneten Bronzesammlung des Wiener Museums stammt aus Ambras, so die entzückende, fast wie eine moderne Arbeit anmutende Venusstatuette ohne Arme (Fig. 52), als Nachahmung der Antike für Liebhaber gedacht; ein trunkener jugendlicher Satyr; ein Original des Giovanni da Bologna; ein ausgezeichneter deutscher Türzieher mit der Lucretia Romana, sowie einer der seltenen deutschen Zinngüsse des XVI. Jahrh., wiederum eine Venus darstellend; enlich das nackte Frauenbild auf einer Matte, wohl eine paduanische Bronze aus dem Atelier des Riccio.

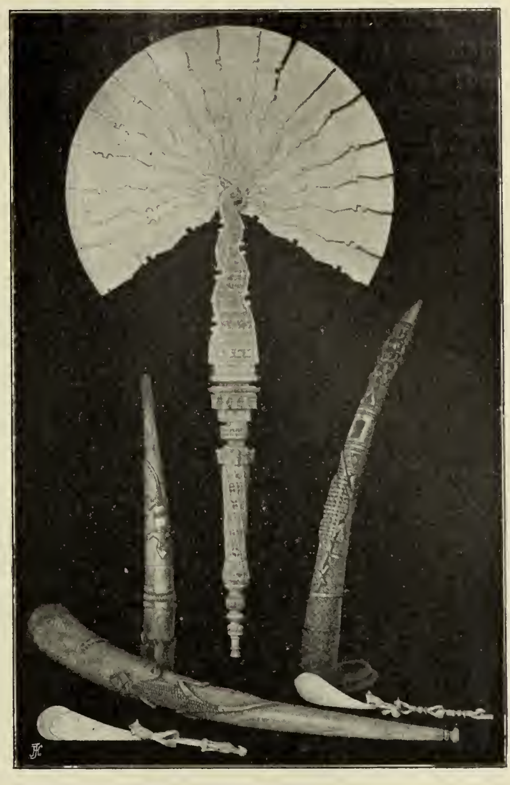


Fig. 47. Indischer Fächer aus Ambras und westafrikanische Blashörner und Löffel. (Wien, Hofmuseum.)



Fig. 49. Korallenarbeiten. (Wien, Hofmuseum.)

Der vierzehnte Kasten war der Keramik gewidmet. Von besonderem Interesse ist hier eine ziemlich große Anzahl von „porzelanaschisselen", die nach der Beschreibung des Inventars offenbar als das damals längst bekannte, in Italien selbst nachgeahmte ostasiatische Porzellan anzusprechen sind. Im XVII. Jahrhundert beginnt ja schon, namentlich durch die holländischen Faktoreien vermittelt, der regelmäßige Export nach Europa. In der Tat bewahren die kaiserlichen Sammlungen (außer einigen durch ihr Alter merkwürdigen Lack-



Fig. 48. Glasfigürchen aus Ambras.
(Wien, Hofmuseum.)

arbeiten u. dgl.) eine kleine Anzahl sehr schöner Schüsseln und Schalen aus der alten Ambraser Sammlung. (Fig. 53.) Ein sehr merkwürdiges Zeugnis früher Nachahmung der ostasiatischen Dekorationsweise ist eine Tischplatte, die, laut dem alten Inventar, vom Kardinal Andreas, Ferdinands Sohn, geschenkt wurde, sich 1596 aber nicht mehr in der Kunstkammer, sondern in der anstoßenden Bibliothek befand. (Fig. 54.) Ferner finden wir Gefäße aus Terra sigillata, europäische und, wie es scheint, wiederum ostasiatische („indianische") Fayencen. Auch da fehlen nicht Späße, wie der noch erhaltene Vexierkrug des Konrad Leitgeb (von 1571). Die merkwürdigen Tiroler Majoliken, humoristische Trinkgefäße in Gestalt niedlicher Genrefiguren, die Christoph Gandtner zu Innsbruck in den achtziger Jahren für Ferdinand ausführte, und die heute

eine einzig dastehende Kollektion bilden, waren damals mit Ausnahme eines lustigen Humpens, noch nicht in der Kunstkammer aufgestellt. (Fig. 55 u. 56.) Dagegen haben hier einige Gefäße und Graburnen mit ihrem Inhalt Aufnahme gefunden, darunter wohl auch solche aus vorgeschichtlichen Zeiten, wie denn ein Stück als in Schlesien gefunden namhaft gemacht wird. Italienische Majoliken müssen auffallenderweise fast gänzlich gefehlt haben; die jetzige stattliche Sammlung scheint erst im folgenden Jahrhundert mit Claudia von Medici nach Ambras gekommen zu sein.

Fünfzehnter Kasten, sehr mannigfachen Inhalts. Vor allem enthielt er den größten Teil der bedeutenden Münzsammlung Ferdinands, die sowohl griechisch-römische „antiquitetpfenning" als neuere Prägungen umfaßte; ihren Wert können wir am besten daran ermessen, daß sie der französische Arzt und Antiquar Patin in seinem Reisebericht von 1673 mit hohem Lobe bedenkt und dem Pariser Kabinett an die Seite stellt. Die Münzensammlung war ebenso wie die unmittelbar sich anschließende Gemmensammlung (ungefähr 2000 Stück), die Ferdinand von den Montfortischen Erben gekauft hatte — ein Hauptstück daraus ist der angeblich in Tirol gefundene Bildsiegelring des Westgoten Alarich — in kunstvoll gearbeiteten Schränken („Schreibtisch", scrittojo) untergebracht, von denen einige noch in den Wiener Hofsammlungen vorhanden sind. Der schönste darunter, einst zur Aufnahme der römischen Goldmünzen bestimmt, ist ein Ebenholzschrein, als Tempel gestaltet und mit zahlreichen allegorischen, vergoldeten

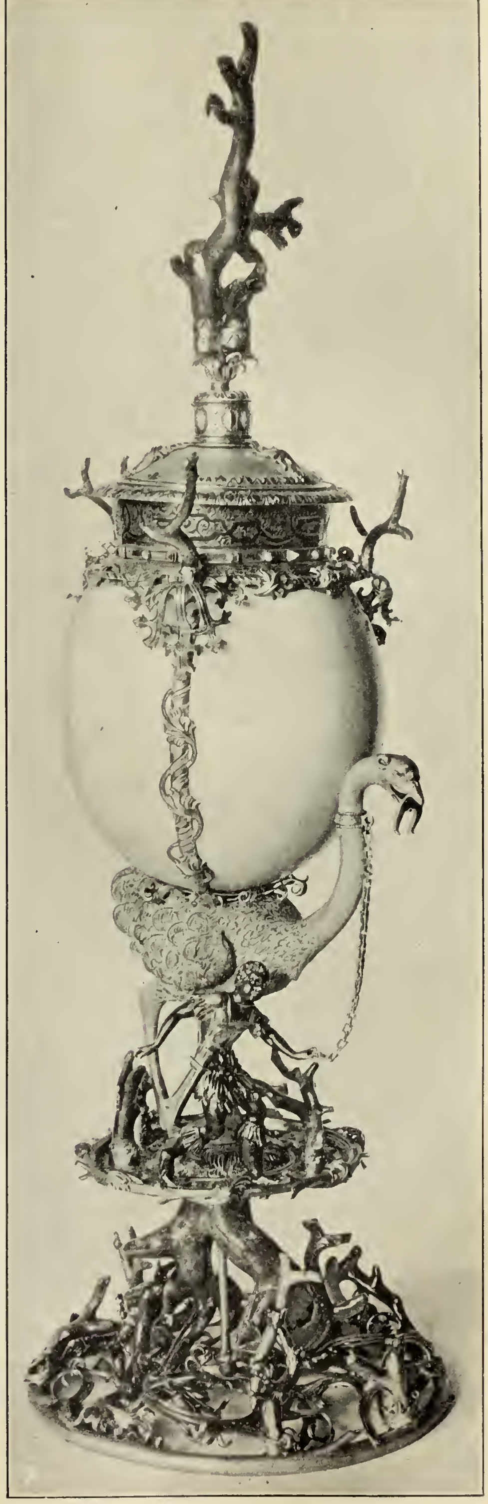


Fig. 50. Augsburger Straußeneipokal. (Wien, Hofmuseum.)

Bronzefigürchen geschmückt, ein vortreffliches Beispiel des damaligen, in den Augsburger Werkstätten vorherrschenden architektonischen Geschmacks. (Fig. 57.)

Seltsam berührt es uns, daß in einer Lade dieses Münzschränkleins ein echtes und rechtes Kuriosum Unterkunft gefunden hatte, nämlich ein Alraunenpaar (Wurzel vom Allermannskraut), Männlein und Weiblein zierlich auf blauem Taffet gebettet; ein anderes dergleichen, das man auf Rudolf II. zurückführen will, bewahrt heute noch die Hofbibliothek in Wien[51]) (vgl. Fig. 77). Sonst waren hier noch eine Anzahl jener zierlichen Schränkchen und Kabinette der deutschen Spätrenaissance mit ihrer charakteristischen Ausstattung in Ebenholz und Silberbeschlägen (Fig. 58) vorhanden, die allerhand gute Dinge enthielten, künstliche Sachen aus wohlriechenden Stoffen, wie wir derlei schon kennen, Bijoux und Anhenker in der üppigen Weise der am Hofe Rudolf II. tätigen Goldschmiede, zumeist mit Verwendung abenteuerlich gestalteter Monstreperlen. von denen sich der neuere Geschmack ebenso sehr abgewendet hat, wie sie der damalige bevorzugte. Das niedliche „venedigisch gundele mit dem magnifico und seiner cortesana“ ist auch noch vorhanden. (Fig. 59.) Endlich Kleingerät anderer Art, wie die oft höchst kostbaren Hutmedaillen, Emailsachen, darunter ein noch erhaltenes sehr frühes und merkwürdiges Medaillon südfranzösischer Herkunft, endlich allerhand künstliches Drehwerk, auch eine der so beliebten mikrotechnischen Spielereien, ein geschnitzter Kirschkern.

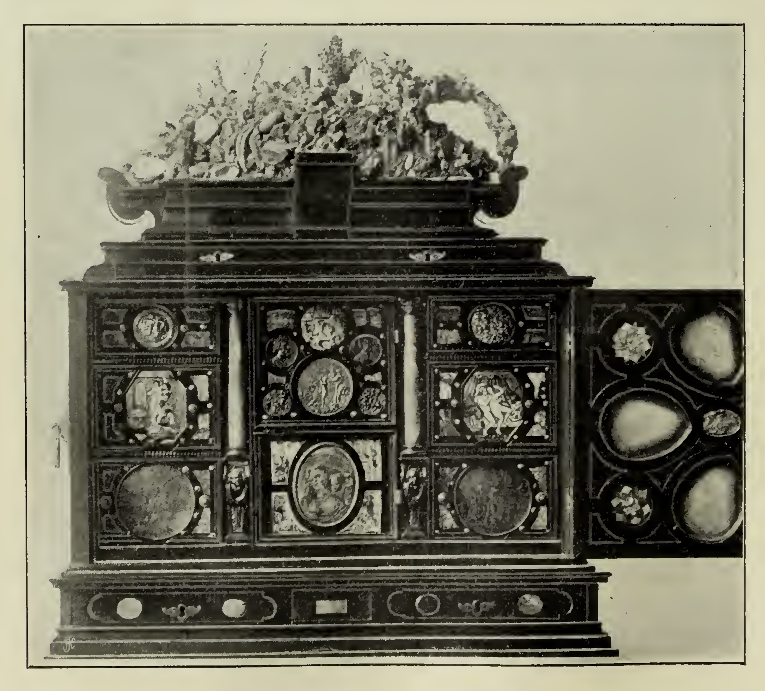


Fig. 51. Cabinet Rudolf II.
(Wien, Hofmuseum.)

Der sechzehnte Kasten gibt wieder ein individuelles Zeugnis für Ferdinands Sinnesweise. Er enthielt nämlich eine große Zahl merkwürdiger Waffen, altertümliche und seltene Stücke, besonders auch „indianischer" Herkunft (worunter das früher genannte Syenitbeil des Montezuma), Jagdgerät und anderes, darunter ein heidnisches Opfermesser. Daß Türkisches und Westindisches eine besondere Rolle spielt, bedarf hier, bei einem Sprossen des Hauses Habsburg, keiner Erklärung. Nicht zu vergessen sind endlich die von Päpsten geweihten Schwerter und Hüte, die noch heute in einer besonderen Vitrine der kaiserl. Waffensammlung zur Schau stehen.[52]) (Fig. 60.)

Recht kunterbunt sah es wieder in dem folgenden siebzehnten („leibfarbenen") Schrank aus, darum mit Fug „Variokasten" zubenannt. Es waren in erster Linie ethnographische Seltenheiten, die hier versammelt waren, west- und ostindischer, türkischer, moskowitischer, gewiß auch ostasiatischer Herkunft. Einige chinesische Wandbehänge sind im alten Inventar von 1596 beschrieben; zwei von diesen durch ihr Alter bemerkenswerten Stücken befinden sich heute, abgesehen von einer ebenfalls aus Ambras stammenden geflochtenen Matte, in der ethnographischen Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien[53]) (Fig. 61). Von den beiden noch heute in den kaiserlichen Sammlungen befindlichen und durch ihr Alter merkwürdigen indischen Fächern in durchbrochener Elfenbeinschnitzerei läßt sich wenigstens der eine noch auf Ferdinandeische Zeit zurückführen (s. o. Fig. 47). Des weiteren waren hier allerhand exotische und „altfränkische" Kleidungsstücke, historische Kuriositäten, wie ein Waidbesteck Kaiser Friedrich III., Jacobstatuetten aus Bergpech, wie solche die Wallfahrer aus dem entlegenen St. Jago di Compostella heimbrachten (Fig. 62), dann merkwürdige alte Spielkarten und sonstiges Spielzeug, Dinge, die ganz mit dem, was man heute mit einem alten Studiosenausdruck als „Jux" bezeichnet, übereinstimmen, als Vexierspiegel, Kästchen mit hervorschnellenden Schlangen (auf dem Deckel als „ain herrlich schen kunststuckh" bezeichnet) usw. Manches ist davon noch erhalten, so eine kuriose Spielerei, wohl aus dem schon damals mit dergleichen Tand handelnden Nürnberg stammend: eine



Fig. 52. Venezianische Bronze vom Ende des XV. Jahrh. aus Ambras. (Wien. Hofmuseum.)

Schachtel mit allerlei Gewürm und Geziefer, die, wenn sie in die Hand genommen wird, durch die Erschütterung Bewegung und phantastisches Leben in jenem etwas grauerlichen Inhalt vortäuscht. Zuguterletzt waren in diesem „Variokasten" noch die Wachsbossierungen untergebracht; der Erzherzog besaß eine Anzahl vortrefflicher Stücke, zumeist aus dem in diesem Fach berühmten Venedig stammend. Erhalten ist davon u. a. ein sehr schönes Relief der Leda und vor allem Ferdinands eigenes Bildnis in jüngeren Jahren, anscheinend von dem Paduaner Segala gefertigt. (Fig. 63.)

Der letzte, achtzehnte Kasten enthielt endlich Bildwerke aus Holz. Daß diesen eine eigene Abteilung eingeräumt wurde, ist ja gerade in Tirol, dieser



Fig. 53. Ostasiatische Objekte aus Ambras.
(Wien, Hofmuseum.)

alten Heimat der Bildschnitzerei, sehr begreiflich; besonderes Interesse nimmt eine ganze große Serie von Holzstatuetten in Anspruch, die Heiligen des Hauses Habsburg darstellend, und ohne Zweifel nach der bekannten Holzschnittfolge des Leonhard Beck gearbeitet. Hier scheint sich ferner auch das merkwürdige Modelbuch eines deutschen Malers aus dem XV. Jahrhundert (jetzt in den kaiserlichen Sammlungen) befunden zu haben.

In Schubladen und Truhen war außerdem ein sehr bedeutender Bestandteil der Kunstkammer untergebracht, vor allem, abgesehen von den Landkarten, Miniaturwerken, Schriftmusterbüchern (Fig 64) und ähnlichen Dingen, die von Ferdinand angelegte historische Porträtsammlung, die jetzt in den Schausälen der Münzensammlung des a. h. Kaiserhauses übersichtlich aufgestellt

ist. Es ist dies, gleich der Waffensammlung, ein Feld gewesen, auf dem die historischen Interessen des Erzherzogs besonders zur Geltung kamen. Im



Fig. 54. Tischplatte aus Ambras.
(Wien, Hofmuseum.)

übrigen macht er hier eine Mode seines Zeitalters mit. Schon früher hatte man in Italien mit dergleichen Sammlungen begonnen; die berühmteste von allen war die des Bischofs Paolo Giovio in Como (1552), vor allem merkwürdig

für die Kunstgeschichte durch die Anregung, die direkt von ihr auf Vasaris Künstlerbiographien ausgegangen ist. Sie war auch sonst vorbildlich; nicht nur die heute im Uffiziengange aufgestellte Porträtssammlung Cosimo I. (um 1550 angelegt) geht auf sie zurück, sondern indirekt durch diese letztere, außer der ganz verwandten Herzogs Philipp II. von Pommern [54]) auch die Ferdinandeische. Deren charakteristische Einteilung beruht zum großen Teil daher auch auf ihr; an der Spitze steht das Erzhaus Österreich (größtenteils nach dem Ambraser Stammbaum), dann folgen die römisch-deutschen Kaiser,



Fig. 56. Tiroler Majoliken von Christoph Gandtner.
(Wien, Hofmuseum.)

die Könige und Fürsten der verschiedenen Länder, mit einer besonderen Gruppe der orientalischen Porträts, dann die berühmten Männer, nach einem alten, in den biographischen Werken Italiens seit langem herkömmlichen Schema in Klassen geordnet. Die Bildnisse berühmter Juristen sind Kopien nach der 1566 gestochenen Galerie des Marco Benavides in Padua. Auch eine andere charakteristische Kategorie, die seit gewissen Medaillenserien der Renaissance bis in die neueste Zeit steter Beliebtheit sich erfreut hat, scheint für die Ambraser Sammlung beabsichtigt gewesen zu sein: eine Galerie schöner Frauen; der Hofmaler Francesco Terzio wird nämlich einmal mit einem dahin zielenden Auftrag bedacht. Auch hier hat der Erzherzog sich die Erweiterung der Sammlung, die von vornherein nach einem ganz bestimmten Plane, in



Fig. 55. Tiroler Majoliken von Christoph Gandtner.
(Wien, Hofmuseum.)

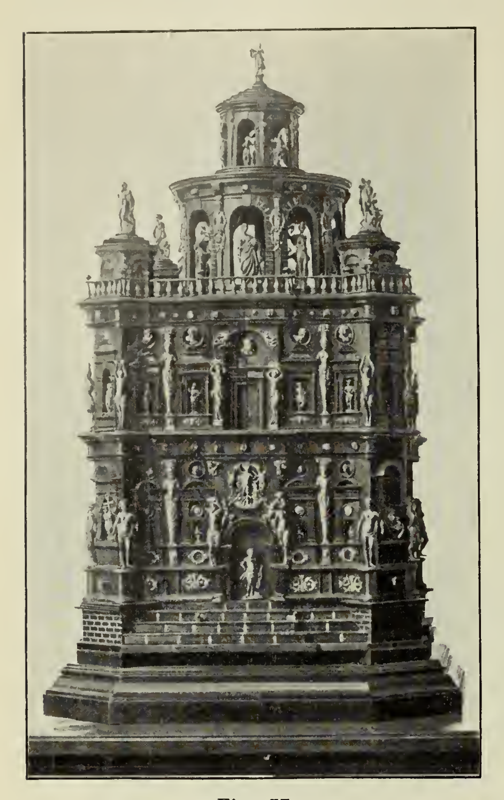


Fig. 57.
Münzschränkchen Erzherzog Ferdinands.
(Wien, Hofmuseum.)

einem bestimmten, sehr handlichen Format angelegt war (wie sie denn 1596 in acht Ledertruhen verwahrt erscheint), emsigst angelegen sein lassen; von Gerard van Roo, später besonders von Schrenckh von Notzing unterstützt, ward er nicht müde, in ihrem Interesse zu korrespondieren, und hat es denn auch erreicht, daß sie bei seinem Tode nahe an tausend Stück umfaßte und jedenfalls die bedeutendste der damaligen Zeit geworden war. Dadurch, daß sie ganze, sonst schwer in solcher Vollständigkeit anzutreffende Bildnisreihen enthält, ist sie heute eine historische Quelle von nicht geringem Wert und durch Kopien verschollener Originale, sowie dank einzelnen Stücken, die von der Hand guter Meister herrühren, (wie die vom jüngeren Kranach gemalte Serie der sächsischen Fürsten), auch kunstgeschichtlich nicht ganz ohne Interesse.

Zum Schlusse ist noch die ganz dem Zeitgeschmack entsprechende Ausstaffierung der Kunstkammer durch Naturwunder aller Art zu erwähnen; an den Wänden, von den Decken hingen in bunter Mischung allerhand ausgestopfte Schlangen, Krokodile, Vögel, seltsame Geweihe, Mißgeburten, Knochen vorweltlicher Tiere (im Inventar natürlich als Riesengebein bezeichnet), die Wehr eines Sägehais usw.; nicht zu vergessen des noch heute in Schloß Ambras vorhandenen, durch einen Eichbaum gewachsenen Geweihs eines gewaltigen Zweiundzwanzigenders, seit alter Zeit ein Hauptstück für die Neugier der Reisenden. Solche Dinge bilden die charakteristische Staffage und Umgebung des Ferdinandeischen Museums.

Bei der Ambraser Sammlung wurde deshalb so lange verweilt, weil sie das reichste, kompendiöseste und zugleich noch aus ihren alten Beständen trefflich zu illustrierende Beispiel der Kunst- und Wunderkammern ist. Auch Ferdinands Bruder Erzherzog Karl von Steiermark hatte in seiner Residenz Graz eine Kunstkammer angelegt, die besonders durch ihren Reichtum an Musikinstrumenten auffällt.[55]) Indessen ist sie mehr von lokaler Bedeutung; ihre Bestände sind 1765 nach Wien übertragen worden, wo sich noch heute manches merkwürdige Stück daraus befindet. Der Ambraser Kollektion in der Anlage durchaus verwandt sind jedoch die Sammlungen der ja durch Bande des Blutes und nachbarlicher Freundschaft nahe verbundenen bayrischen Herzoge Albert V.

und Wilhelm V. Schon in der Ambraser Sammlung war unverkennbar ein methodisches Bestreben hervorgetreten, sie ist viel besser und vernünftiger geordnet als die meisten gleichzeitigen Sammlungen, vor allem auch als die berühmte Prager Kunstkammer Rudolf II. Die Münchener Sammlungen (von denen ein Inventar von 1598[56]) existiert) sind vornehmlich dadurch interessant, daß ein niederländischer Arzt, Dr. Samuel von Quicheberg gerade im Hinblick auf sie, die älteste bekannte Methodologie solcher Museen verfaßt hat, die in einem Quartheft 1565 in der Adam Bergschen Offizin zu München im Druck erschienen ist. Das historische Interesse wiegt daraus vor; die durchgehende Rücksicht auf spezielle Landesgeschichte, Heimats- und Volkskunde fällt uns erfreulich auf. Freilich streng wissenschaftliche, vor allem kunstgeschichtliche Prinzipien darf man von dem Mann nicht fordern, war man doch im Norden, obwohl gerade von diesen bayerischen Herzögen ein ansehnlicher Grundstock zu der später so berühmten Galerie gelegt worden ist, kaum erst zu einer Künstlergeschichte, wie sie Italien schon fast seit zwei Jahrhunderten pflegte, gekommen.

Quicheberg teilt sein „Theatrum sapientiae“ in fünf Klassen, denen verschiedene Unterabteilungen (Inscriptiones) entsprechen. Die erste ist rein historisch, und schließt sich enge an die Person des Gründers selbst an. Hier sind also vertreten: historische Tabellen, Stammbäume, Familienporträts und Bildnisse nahe verbundener Personen, allgemeine und spezielle Landkarten, insbesondere das Reich des Stifters betreffend — denn ganz charakteristischer Weise denkt der Nordländer Quicheberg zuvörderst und zunächst an fürstliche Personen und erst in zweiter Linie an Privatleute. Ferner Abbildungen von



Fig. 58. Augsburger Schränkchen, XVI. Jahrh.
(Wien, Hofmuseum.)

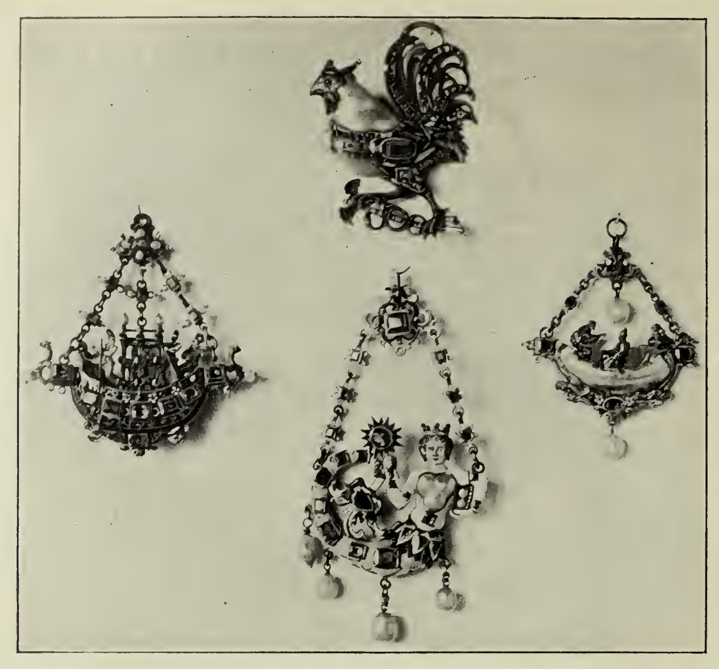


Fig. 59. Bijoux aus der Zeit Ferdinands von Tirol und Rudolf II. (Wien, Hofmuseum.)

Städten, Gebäuden, von öffentlichen Schaustellungen, Turnieren, Aufzügen aller Art[57]), von Tieren, (wiederum besonders solchen der engeren Heimat), endlich von Maschinen.

Die zweite Klasse entspricht ungefähr dem Inhalte der Kunstkammern; ihre Inskriptionen umfassen Statuen, künstliche Arbeiten jeder Art, Münzen und Medaillen, Goldschmiede- und sonstige Modelle, endlich exotische Gerätschaften, Gefäße aus Ausgrabungen und solche, die dem Lande des Stifters eigentümlich sind. Die dritte Klasse enthält das Naturalienkabinett, mit allen drei Reichen, auch mit Inbegriff der Anatomie des Menschen. Es ist lehrreich zu sehen, wie auch da noch wissenschaftliche und künstlerische Interessen neben- und ineinanderlaufen; ganz wie der alte Plinius einst die



Fig. 60. Geweihter Hut, Geschenk Gregor VIII. an Erzherzog Ferdinand von Tirol. (Wien, Hofmuseum.)



Fig. 61. Chinesische Wandbehänge aus Ambras.
(Wien, Naturhistorisches Hofmuseum.)



Fig. 62. Jacobstatuette aus St. Jago di Compostella. (Wien, Hofmuseum.)

Künstlergeschichte als Anhang zu der Lehre von den Metallen und Gesteinen vorgetragen hatte, so werden hier die Nachbildungen von Tieren und Pflanzen (bis zu Seidenstickereien herab), die Edelsteine in ihren Goldschmiedefassungen unmittelbar den reinen Naturprodukten beigegeben. Die vierte Klasse ist technologischer Art, im wesentlichen schlägt hier noch die alte scholastische Lehre von den „Artes mechanicae“ durch. Sie enthält die musikalischen, die mathematischen und astronomischen Instrumente, Schreib- und Malgerät, mechanische Werkzeuge und Maschinen aller Art (selbst Flugmaschinen), Handwerkszeug für Bildhauer, Drechsler, Goldschmiede, Gießer, Zimmerleute u. s. f. (wir haben derlei schon in Ambras gefunden), chirurgische Instrumente, Geräte für Jagd, Vogelstellerei, Fischfang, Spiele, endlich ethnographisch merkwürdige Dinge, Kleider und Geräte fremder Völker.

Die fünfte und letzte Klasse entspricht ungefähr der modernen Kategorie der Bildergalerie nebst einem zugehörigen Kupferstichkabinett. Denn sie umfaßt Gemälde jeder Technik, Erzeugnisse des Stichels, endlich Handzeichnungen. Das Vorwiegen des inhaltlichen historischen Interesses macht sich aber in den einzelnen Inskriptionen allsogleich geltend, wie denn überhaupt diese Museologie des Quicheberg ein merkwürdiges Denkmal für die eigentümliche, von gegensätzlichen Stimmungen beherrschte Sinnesweise der Nordländer ist.



Fig. 63. Wachsporträt Erzh. Ferdinands. Venezianisch. (Wien, Hofmuseum.)

Ein viel, viel bunteres und abenteuerlicheres Bild gewährt eine dritte berühmte Kunstkammer der Spätrenaissance, diejenige Kaiser Rudolf II. auf dem Hradschin zu Prag.[58]) Es ist



Fig. 64. Aus dem Schriftmusterbuch des Georg Bocskay.
(Wien, Hofmuseum.)

Fig. 66.
Kokosnußkanne von Anton Schweinberger aus Nürnberg für Rudolf II. gearbeitet.
(Wien, Hofmuseum.)

unmöglich, die mannigfaltigen und weit sich verzweigenden Beziehungen auch nur anzudeuten, in denen dieser Herrscher, vielfach, trotz aller pathologischen Züge, ein typischer Vertreter seiner Zeit, zu der gleichzeitigen Kunst stand, umsomehr als auf die gute Schilderung verwiesen werden kann, die Heinrich Zimmermann von Rudolf und seinem Hofstaate von Künstlern und Antiquaren gegeben hat: den Abondio, Jamnitzer, Miseroni, de Vries, Spranger, Heinz, Savery, Strada, und allen den geschickten Augsburger und Nürnberger Meistern, die köstliche, heute zum Teil noch in den kaiserlichen Haussammlungen vorhandene Prunkstücke für ihn zu fertigen hatten (Fig. 65, 66). Rudolf II. ging namentlich in seinen späteren, von außen und innen umdüsterten Lebensjahren, völlig in seinen Sammlungen auf; wie dereinst dem Herzog Johann von Berry, versanken die politischen Geschäfte dem Oberhaupte des römischen Reiches deutscher Nation in nichts, wenn es sich um ein neu zu erwerbendes seltenes Stück handelte; es sind da eine Menge lebendiger Züge überliefert. Überall hält er geschickte und meist zuverlässige Agenten, die ihn über die Bewegungen in den Kunstsammlungen informieren; durch Geld und gute Worte, zuweilen durch gelinden Druck weiß er sich, zumal an den kleinen italienischen Höfen vieles zu sichern. Als Gemäldesammler großen Stils befindet er sich im Norden an erster Stelle: unter seinen Schätzen waren Corregios Jo, Danae, Leda und Ganymed, Dürers Rosenkranzfest und Marter der Zehntausend, Gemälde Raffaels, Tizians, Holbeins, Bronzewerke des Giambologna und Leoni, Antiken, wie das merkwürdige, verschollene, durch die ganze Renaissance berühmte und einst im Besitze Ghibertis gewesene „Bett des Polyklet“ und der vielgewanderte Ilioneus. Wo er des Originals nicht habhaft werden konnte, da ließ er sich wohl auch an Kopien geschickter Künstler genügen. So erscheint er in seinen Neigungen ganz modern; gleichwohl ist sein Bild als Freund der Kunst durch eigentümliche Brechungen verschoben, die einem Teile nach aus seinen anormalen Anlagen, zu einem anderen jedoch aus seiner Zeit und Umgebung hervorgehen. Man wird dessen deutlicher bei der Musterung der berühmten Sammlung auf dem Hradschin inne werden; in dem Urteile des Kardinals von Este, der sie 1604 bewunderte, liegt ein gewisser Doppelsinn, der dem feinen Wälschen wohl zugemutet werden darf, wenn er erklärt, „der ganze Schatz sei seines Besitzers würdig“. Rudolfs II. Kunstverständnis ist wohl nicht entfernt mit dem eines Philipp II. oder eines Leopold Wilhelm auf gleiche Linie zu stellen, mag er auch häufig Züge des richtigen Amateurs herauskehren, wie bei der Erwerbung des Rosenkranzfestes oder auch von Werken zeitgenössischer Künstler, wie eines erst neuerdings in den kaiserlichen Sammlungen wiedererkannten Reliefs des Giovanni da Bologna, bei dessen endlicher, lange vergebens erstrebter Übersendung durch den Hof von Modena er es sich nicht nehmen läßt, das begehrte Kunstwerk eigenhändig in sein Zimmer zu tragen, mit einem für den eifrigen Sammler charakteristischen Ausruf. Aber im ganzen gehört er doch, auch abgesehen von gewissen mit seiner eigentümlichen Geistesanlage zusammenhängenden Bizarrerien, zu jener stets zahlreichen Klasse von Sammlern, die das Seltene, schwer Erreichbare, wenn möglich dazu vom Nimbus des Altertümlichen umflossene als solches vor allem anderen zu schätzen ge-



Fig. 65. Italienische und niederländische Prunkgefäße der Spätrenaissance.
(Wien, Hofmuseum.)

neigt sind. Auch war er von Sammlerunarten keineswegs frei, und ihm als Herrscher war da schon ein ziemlicher Tummelplatz offen, so wenn er kostbare Handschriften auf Nimmerwiedersehen entlehnt, wie das einmal dem Kloster Fulda mit dem Bildergedicht des Hrabanus Maurus de cruce begegnet ist.

Die weiteren höchst traurigen Schicksale der Rudolfinischen Kunstkammer, wie sie von Baiern, Sachsen, zuletzt den Schweden gebrandschatzt, gemindert und geplündert ward, bis zu jener unglücklichen Auktion in Josephinischer Zeit, die ihren Resten den Garaus machte, sind zu oft geschildert worden, um hier noch einmal im einzelnen Erwähnung finden zu müssen; wir ziehen es vor, über dies traurige Kapitel hinwegzueilen.

Fig. 67. Automatenwerk. (Wien, Hofmuseum.)

Leider sind wir über Rudolfs Sammlungen im einzelnen recht mangelhaft unterrichtet. Das von Dudik in Schweden aufgestöberte, noch vor der Plünderung des Jahres 1648 eilfertig verfaßte Inventar belehrt zwar über die allgemeine Anordnung im XVII. Jahrhundert, ist aber im übrigen so summarisch, und vor allem in einer so groblichen Form, bäuerisch in Ausdruck wie Auffassung gehalten, daß es nur wenig zur Aufklärung beiträgt. Charakteristisch und solcherart etwa in Italien schwer denkbar ist die Aufzählung des Bestandes der reichen, an achthundert Gemälde umfassenden Galerie, in der ein Künstlername überhaupt nicht vorkommt, während die Beschreibung der Stücke rein nach dem Inhalt mit den ärgerlichsten Verdrehungen und Mißverständnissen gegeben ist. Älter ist das jetzt vollständig von Zimmermann publizierte Inventar, das weit ausführlicher ist, die Namen der Künstler bei den Gemälden nennt, im übrigen aber auch auf keiner höheren Staffel steht. Doch orientiert es immerhin über den Zustand der Sammlung, die zu Lebzeiten des Kaisers selbst nicht viel anders ausgesehen haben wird.

Übertreibend und doch nicht so ganz mit Unrecht hat ein neuerer Schriftsteller von einem Barnumschen Museum gesprochen; so bunt zusammengewürfelt war die Sammlung, und so wenig ist in ihr irgend ein methodisches Bestreben, wie in den Kunstkammern von Ambras oder München zu bemerken. Das Seltsame, Kuriose erscheint in weit größerer Menge, viel intensiver, viel mehr mit Kunstsachen im eigentlichen Sinne vermischt; der Gesamteindruck muß überaus unruhig und abenteuerlich gewesen sein — doch das war es ja, was Rudolf, was seine Zeit zu einem großen Teile gewünscht hat. Woran man vorzüglich Gefallen fand, das zeigt nichts besser als das in Joh. Joach.

Müllers Entdecktem Staatskabinet (Jena, 1771, achte Eröffnung, S. 220 f.) gedruckte Reisediarium einer weimarischen Gesandtschaft nach Dresden im Jahre 1654. Die Kurfürstliche Kunstkammer wird darin ausführlich beschrieben, es ist aber lauter Kuriositätenkram, der den wohlweisen Herren in die Augen sticht und von ihnen ästimiert wird, das übliche, allerdings gerade auch dort besonders vertretene Durcheinander von Seltsamkeiten aus Natur und Kunst — d. h. was man in diesem Milieu Kunst genannt hat, denn es fehlt auch die kleinste Regung der Aufmerksamkeit auf eigentlich künstlerische Dinge, kaum daß der Name Cranachs, als eines Landsmannes, und weil es sich um ein paar Bildnisse handelt, so im Vorübergehen laut wird.

Chur-Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher
Cedern-Wald/
Auf dem grünen Rauten-Grunde
Oder
Kurtze Vorstellung/
Der Chur-Fürstl. Sächs.
Hohen Regal-Wercke/
Nehmlich:
Der Fürtrefflichen Kunst-Kammer/ und anderer/ Seiner Chur-Fürstl. Durchl. hochschätzbaren unvergleichlich wichtigen Dinge/ allhier bey der Residentz Dresden/
Aus schuldiger Danckbarkeit zu GOtt/ vor so grosse/ dem Durchleuchtigsten Chur-Hause Sachsen/ verliehene Wohlthaten und Schätze.
und
Chur-Fürstl: Durchl: zu Sachsen/ Seinem gnädigsten Herrn/ zu unterthänigsten Ehren/
Auch In- und Außländischen/ durchreisenden hohen Personen zu Dienst.
Gantz kürtzlich in Lateinischer und Teutscher Sprache beschrieben/ und unter den Schutz des Aller Gnädigsten und Gnädigsten erlangten Käyserlichen und Chur-Fürstlichen Privilegii, an das Arboretum mathematicum gebracht/
von
Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen bestalten Kunst-Kämmerer
Tobias Beuteln.
In Dreßden/ gedruckt bey den Bergischen Erben/ Anno 1671.

Fig. 68.
Titelblatt aus Beutels Cedretum.

Die Rudolfinische Kunstkammer war in vier gewölbten Räumen des Prager Schlosses sicher untergebracht; eine Reihe von Kästen, siebenunddreißig an der Zahl (im alten Inventar „Almare" geheißen) enthielt die kleineren Gegenstände, während eine lange Tafel in der Mitte die größeren Stücke, als Kabinette, Uhren u. dgl. trug, abgesehen von Truhen und Tischen, deren Schubläden mit dem buntesten Kleinkram vollgestopft waren. Auf den Kästen standen Bildwerke alter und neuer Zeit, die Wände waren mit seltenen Geweihen dekoriert, die Gemälde aber hier, wie in den übrigen Sälen und Zimmern, bis in des Kaisers Schreibgemach selbst hinein, verteilt, ohne eine eigentliche geordnete Galerie auszumachen. Vieles lehnte, wie man das auch auf den Galeriebildern des Teniers sieht, an den Wänden, stand auf dem Fußboden umher. Eine Aufzählung im einzelnen geht bei dieser Anordnung kaum an; es mag nur einiges allgemeinere hervorgehoben sein. Fast in allen Schränken fanden sich indianische Kuriositäten, daneben altägyptische Fayencen, als Zeichen der damals schon geweckten Vorliebe für solche Dinge, die sich von der Hieroglyphenspielerei des XV. Jahrhunderts bis in die Empirezeit hinab spinnt, weiterhin seltsame Naturalien, als „Donnersteine", zwei Schachteln mit Magneten und eisernen Nägeln, „sollen von der archa Noë sein", Mißgeburten, ein Behältnis mit Alraunwurzeln, „fünf indianische" (wohl westafrikanische) „helfenbeinene Jägerhörner" u. s. f. Stark vertreten sind Wachsbossierungen — waren doch die in diesem Fache geschickten und berühmten Abondio, Vater und Sohn, in Diensten Rudolfs — sowie künstliche Drechslerarbeiten; eine Anzahl von solchen, die angeblich auf den Kaiser zurückgehen sollen, bewahrt heute die dänische Sammlung im Prindsenpalais zu Kopenhagen. Dann folgen aber

wieder: „ein zart velo, welches in Vngern in Irer mayestät Läger vom Himmel gefallen“, weiter Arbeiten in halbedlem Gestein, kostbar gefaßt — es ist bekannt, wie sehr der Kaiser dergleichen schätzte und wie treffliche Künstler er an sich zu ziehen suchte, gleich jenem Paul van Vianen, dessen schöne Jaspachatkanne jetzt noch eine Zierde des Wiener Hofmuseums ist — Mosaiklandschaften, Automaten (Fig. 67) und Uhren, von denen auch noch manch treffliches Stück übrig ist. Es wäre ermüdend und zwecklos, das weiter zu verfolgen; in der allgemeinen Charakteristik der Kunstkammern wird noch von mancher Einzelheit die Rede sein.



Fig. 69.
Titelkupfer der Gottorffischen Kunstkammer (1674).

Obwohl keine Kunstkammer im strengen Sinn des Wortes, muß doch hier die kaiserliche Schatzkammer zu Wien kurz erwähnt werden. Auf ihre früheren mannigfaltigen Geschicke, die vielfachen Trennungen und Zessionen soll nicht eingegangen werden; stabil erscheint sie ungefähr seit der Zeit Kaiser Ferdinands II. Denkwürdig ist die noch heute aufrecht erhaltene Trennung in eine geistliche und weltliche Schatzkammer, namentlich die letztere ist jedoch stets ein richtiges Kunst- und Wunderkabinett gewesen, wenn auch naturgemäß die Kleinodien des kaiserlichen Hauses und die Preziosen ihr eine bestimmte Physiognomie verliehen. Man braucht nicht nach dem hochkonservativen England zu blicken, um sich zu überzeugen, wie an solchen alten Höfen längst der Vergangenheit angehörende Formen sich bis in die Gegenwart vererbt haben; die Wiener Schatzkammer ist in der Tat bis zu der Organisierung der neuen Hofmuseen eines der besten Beispiele für ein fürstliches Privatmuseum mittelalterlicher Art geblieben. Es war kein Wunder, daß ihr Ruf von alters her wohlbegründet war, gehörte sie doch dem Geschlechte, das die vornehmste Krone unter den Fürstenhäusern Europas trug. So existiert denn eine Anzahl alter Beschreibungen, zum Teil selbständig als Führer für

wißbegierige Reisende gedruckt, von denen nur die 1771 bei Raspe zu Nürnberg erschienene genannt werden soll.[59])

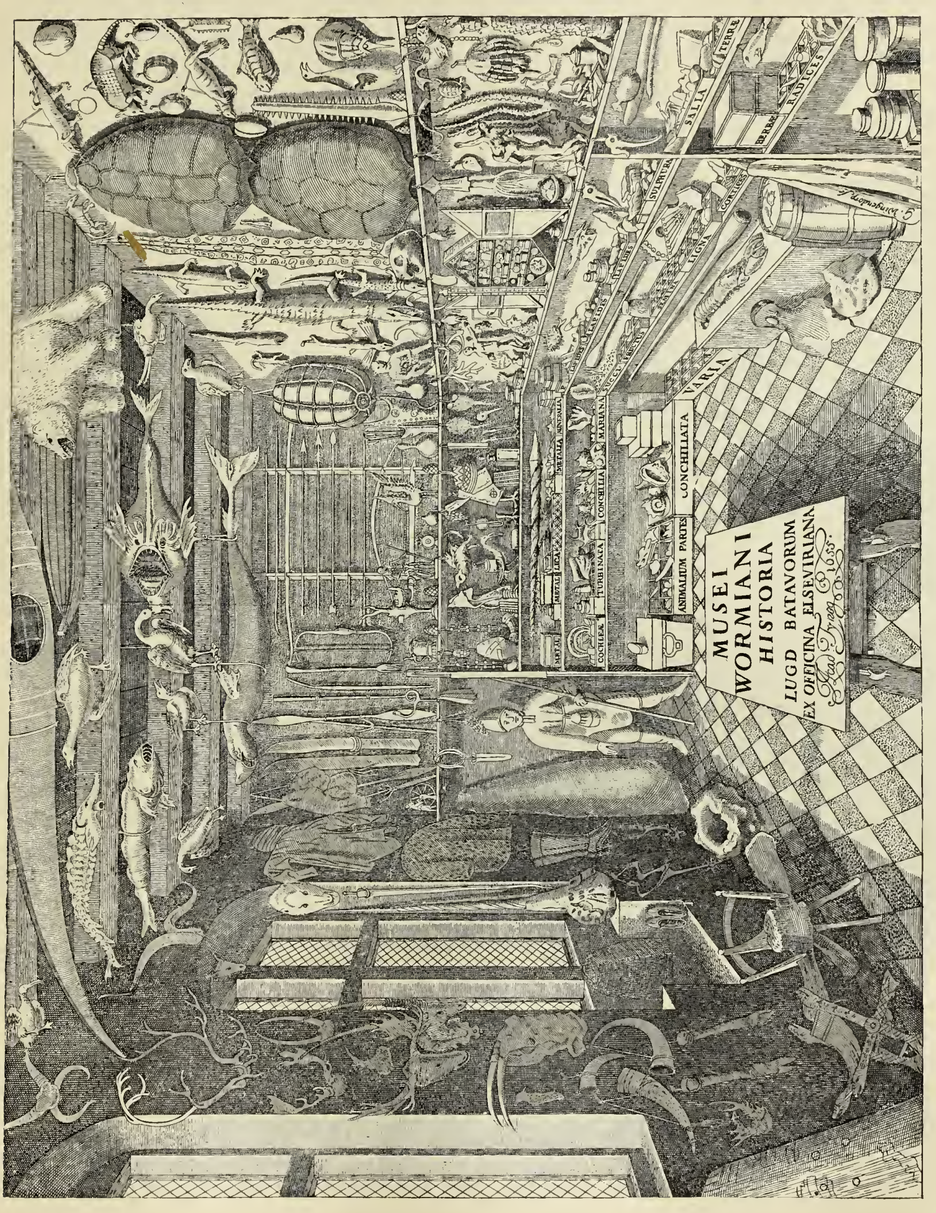


Fig. 72. Titelkupfer des Museum Wormianum (1655).

Von den übrigen Kunstkammern Deutschlands mögen hier nur noch die wichtigeren rasch erwähnt werden; Verzeichnisse und sonstige Angaben über sie findet man in den später zu erwähnenden Museographien von Valentini und Neickel, auch in Sandrarts Teutscher Academie.[60])

Eine der ältesten ist die in der Residenz Dresden, von der ein wiederholt im Auszug mitgeteiltes Inventar von 1587 vorliegt.[61]). Der Kunstkämmerer Tobias Beutel hat sie in einem lateinisch-deutschen Werkchen beschrieben, das den für die Zeit sehr charakteristischen und preziösen Titel führt: Cedretum oder Churfürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedernwald auf dem grünen Rautengrunde (Dresden 1671. Fig. 68). Der in ihr waltende Geist erhellt nicht nur aus dem früher angeführten Berichte der Weimarischen Gesandten von 1654, sondern auch aus den Etiketten, die ihr braver Custos Beutel den einzelnen sieben Kammern gibt: I. Mechanische Werckzeuge, II. Kostbare Trinck-Geschirre, III. Schatzkästlein und Kunstgemählde. (Alles was Beutel unter diesem Titel von dem Grundstock der später so berühmten Galerie zu melden weiß, sind die folgenden dürren Worte: „Letzlich seynd auch in dieser Kammer || als wie in andern || unterschiedene alte und neue künstliche Gemählde mit untergesprengt || als von Albrecht Dürern || von Luca von Leyden || von Luca Cranachen || von Tindoretto || Titiano || Rubenßen || undandern künstlichen Mahlern gemahlt.“ Das war Anno 1671 der Standpunkt des literarischen Deutschland!) IV. Mathematische Kunstsachen, V. Kunst-Spiegel, VI. Sachen von Natur, rar und künstlich, VII. Bilder aus Stein, Metall und andern Materien, auch gedrechselte und bewegliche Kunst-Sachen und Uhrwerke.



Fig. 70. Arcimboldi, Der Herbst. (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.)

Seit 1834 führt die Kunstkammer den Namen des Königl. Historischen Museums; für die einzelnen Abteilungen sind jedoch die Untertitel: Rüstkammer, Kunstkammer noch immer offiziell im Gebrauche. Daneben haben sich in Dresden bis heute die zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts abgesonderten Sammlungen erhalten: der königl. mathematisch-physikalische Salon, das berühmte „Grüne Gewölbe“, die Gewehr-Galerie, das Mineralien-Kabinett, wenn dieses letztere auch seinen Titel etwas modernisiert hat.

Die Berliner Kunstkammer reicht bis in den Anfang des XVII. Jahrhunderts zurück.[62]) Auch sie hat, mit manchen Veränderungen, bis in die neueste Zeit existiert, da sie erst 1875 vollständig aufgelöst worden ist. Noch wäre die Sammlung im Schlosse Salzdahlum wenigstens zu nennen, weil sie die Grundlage des heutigen herzoglichen Museums in Braunschweig bildet[63]), sowie die von Valentini (Museum Museorum II, 14) beschriebene Kunst- und Naturalienkammer der hessischen Landgrafen zu Kassel. Einen besonderen Ruf genoß auch die Herzoglich Gottorpische Kunstkammer, die von Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein gegründet und von dessen Antiquar, dem weitgereisten Holländer Adam Olearius 1651 aufgestellt wurde, der auch eine eingehende Beschreibung (zu Schleswig 1674 in zweiter Auflage erschienen) unter dem Titel: Gottorffische Kunstkammer veröffentlicht hat. (Fig. 69.) Sie enthielt vornehmlich die von dem Arzte Paludanus zu Enkhuysen auf seinen Reisen im Orient gesammelten ethnographischen und naturhistorischen Seltenheiten: Kostüme, Gerätschaften, Idole fremder Völker, von Ägypten bis China, und ähnliches; an dieser Stelle nimmt es nicht Wunder, daß die Aufmerksamkeit auch schon auf nordische Altertümer und Kuriositäten gelenkt wurde und also in ihr Runenkalender, grönländische Idole, aber auch byzantinische Heiligenbilder aus Rußland vorkommen. Im ganzen genommen war sie vielmehr ein Naturalienkabinett denn eine eigentliche Kunstkammer. Die herkömmliche und abenteuerliche Naturgeschichte macht sich aber noch stark geltend; noch werden die Repräsentanten der vier Elemente im Tierreich vorgeführt, der Skink für die Erde, ein Seepferdchen für das Wasser, ein Chamäleon für die Luft, (weil es angeblich von der Luft leben sollte); beim Salamander wird aber schon das Feuermärchen geleugnet. Noch kommen „Eingehürne" vor, jedoch weiß Olearius schon, daß sie vom Narval stammen; dafür wird von



Fig. 71. Arcimboldi, Das Feuer.
(Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.)



Fig. 73. Aus Storffers Bilderinventar der Wiener Galerie.



Fig. 74. Aus Storffers Bilderinventar der Wiener Galerie.

einem nordischen Tiere, dem Lemming, erzählt, daß er aus den Wolken falle. Trefflich passen in diese Abenteuerlichkeiten die kuriosen Gemälde hinein (Tafel V), „welche durch gemahlte Früchte die Zeiten des Jahres abbilden"; es waren das phantastische Bildungen, die aus allerhand Blumen, Früchten und Tieren zusammengesetzt, wahrscheinlich von der Hand jenes Mailanders Arcimboldi stammen, der dergleichen dem Geiste der Zeit entsprechende Spielereien für Rudolf II. angefertigt hat, aus dessen Prager Kunstkammer sie an ihren heutigen Platz in der Wiener Galerie gelangten. Ganz ähnliche „Schnakenköpfe" sah Th. Hainhofer in Ambras und Dresden. Von Arcimboldi berichtet ausführlich der Dialog Comaninis: Il Figino (Mantua 1591); er muß ein Mann recht nach dem Sinne nördlicher Renaissance gewesen sein, und hat sich u. a. auch mit der Erfindung einer Art von Farbenklavier abgegeben (Fig. 70, 71).

Sonst wäre im äußersten Norden wohl noch die Kunstkammer des Königs von Dänemark in Kopenhagen zu nennen, weil sie eine echte und rechte Raritätensammlung ist und weil von ihr eine alte Beschreibung des XVII. Jahrhunderts, von Professor Oliger Jacobaeus verfaßt, vorliegt.[64]) Die ausgedehnten und merkwürdigen Sammlungen des Rosenborg-Schlosses geben noch heute in ihrem modernen kulturgeschichtlichen Rahmen ein vortreffliches Bild einer alten Kunstkammer, die am nächsten der einstigen Ambraser Sammlung verwandt ist, umsomehr als einzelne Teile, vor allem das Glaskabinett und das Porzellanzimmer, noch in ihrer alten Aufstellung vorhanden sind.

Es ist begreiflich, daß diese Freude an den Raritätenkammern nicht auf fürstliche Kreise beschränkt geblieben ist. Es sind noch eine ganze Anzahl von gedruckten Beschreibungen vorhanden, die uns die Sammlungen wohlhabender Privatleute und Gelehrter aus dem XVII. Jahrhundert in Wort und Bild vorführen. Klemm hat darüber in seinem öfter zitiertem Buche ausführliche Nachrichten gesammelt (S. 213—229), viele sind in den alten Museologien von Valentini, Neickel usf. aufgezählt. Hier möge nur die älteste und reichste des Hallischen Arztes Dr. Lorenz Hofmann Erwähnung finden, deren Katalog schon 1625 im Druck erschienen ist (Klemm S. 213 f.). Neben den üblichen wunderlichen Raritäten aus aller Welt, neben Geräten aus dem hohen Norden und russischen Heiligenbildern, die auch hier nicht fehlen, neben einem „gläsernen Glück", das an den berühmten orientalischen Glaspokal von Edenhall erinnert, fallen eine kleine Gemäldesammlung und eine sehr interessante keramische Kollektion besonders ins Auge. Schließlich möge noch das Museum des Kopenhagener Arztes Dr. Hans Worm erwähnt werden, das wohl hauptsächlich ein Naturalienkabinett war, aber neben vielen ethnographischen Dingen auch orientalische, römische und nordische Altertümer enthielt. Sein Katalog ist 1652 in Amsterdam bei Elzevir in einem mit schönen Kupferstichen und Holzschnitten ausgestatteten Werke: Museum Wormianum herausgekommen. (Fig. 72.) Die Sammlnng des Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer möge zum Schluß, schon um der Relationen des vielgeschäftigen Mannes[65]) und seiner ganzen Stellung im damaligen Kunstleben willen, nicht vergessen werden.

Es ist bekannt genug, daß mit der Gegenreformation, zumal im XVII. Jahrhundert, wo Rom und Italien, man kann wohl sagen zum zweitenmal, wenigstens auf dem Gebiet der Künste, die Weltherrschaft antreten, die großen Bilder-

galerien nach welschem Muster sich von den alten Kunstkammern abzuheben und abzulösen beginnen; immerhin bleiben sie aber mit ihnen in ziemlich enger Verbindung, ja treten vielfach noch, so in Ambras, auch in München, hinter

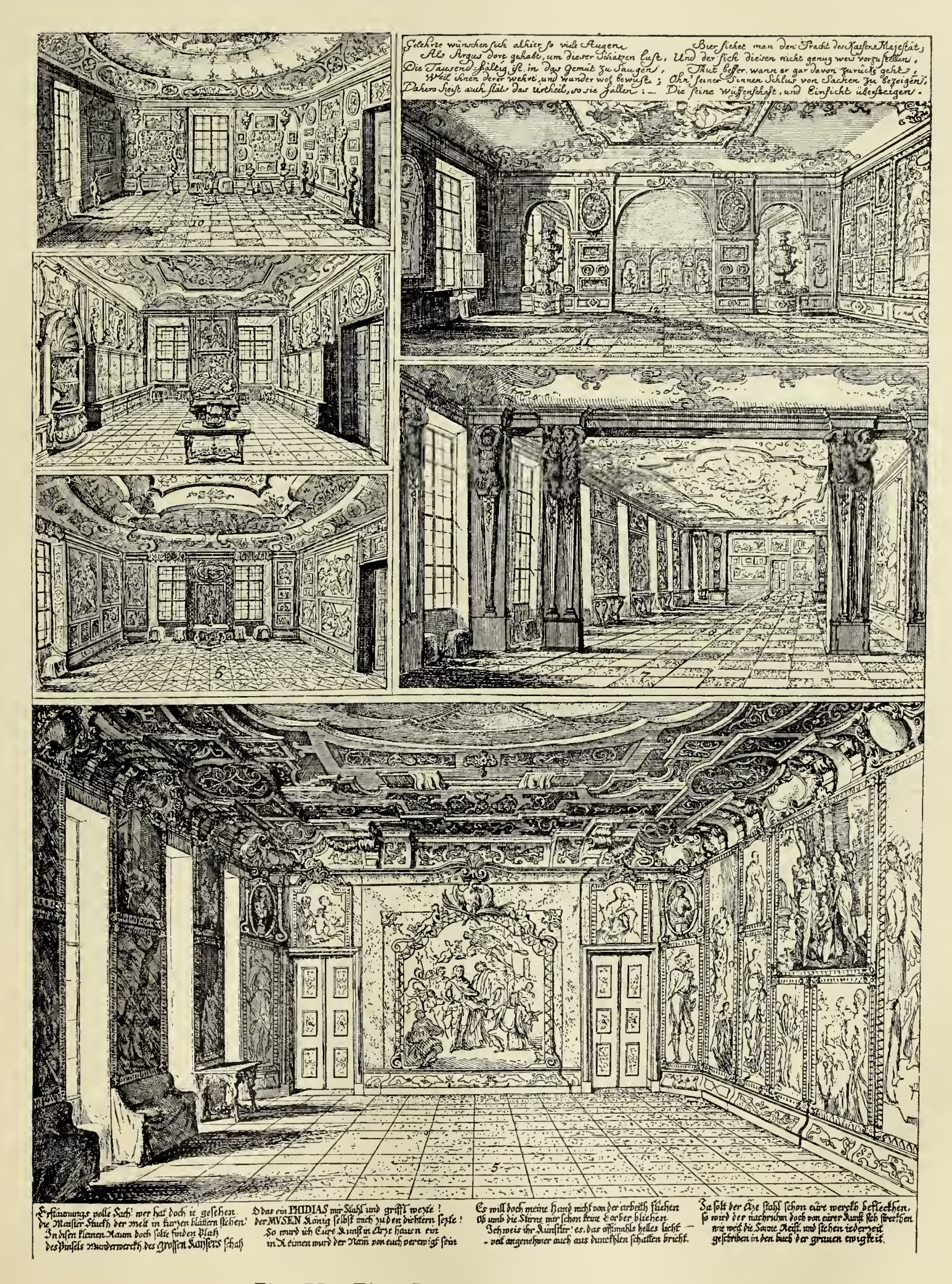


Fig. 75. Eine Seite aus dem „Prodromus“.

jenen in den Schatten zurück. Seltsam genug, selbst bei einem der bedeutendsten Sammler, dem eigentlichen Amateur des Hauses Österreichs und dem wahren Gründer der Wiener Galerie, bei Erzherzog Leopold Wilhelm († 1665), der als Statthalter der Niederlande 1646—1656 in dem intensivsten und reichsten Kunstleben damaliger Zeit höchst bedeutende Anregungen empfangen hat, ist die Nachwirkung jener Dinge nicht zu verkennen. Das zeigt noch die spätere Aufstellung seiner Sammlung in der Stallburg zu Wien ganz deutlich, so wie sie in dem Storfferschen Bilderinventar von 1720 (jetzt in der k. k. Hofbibliothek in Wien) der Nachwelt überliefert ist (Fig. 73, 74). In ihren Schränken wirken die artificialia und naturalia noch einträchtiglich zusammen und wenn diese glänzende, trefflich inventierte Sammlung[66]) auch ganz vorwiegend Kunstwerke im modernen Sinne umfaßt hat, so fehlt ihr doch die Note des Absonderlichen keineswegs. Es sei hier nur auf ein in unserem Sinn kurioses Detail aufmerksam gemacht. Noch in dem von Stampart und Prenner 1735 in Wien herausgegebenen „Prodromus" (Fig. 75, 76), einem Stichwerk, das im Auszuge die Schätze der Stallburg wiedergeben sollte, findet sich mitten unter den erlesensten Kunstwerken eine magische Spielerei kindlichster Art abgebildet (s. Fig. 77). Es ist etwas der Art, wie das aus deutschen Sagen wohlbekannte Galgenmännchen, ein gläsernes, plump einen Rauchtopas nachahmendes Prisma, in das ein schwarzes Figürchen eingelassen ist. Heute ist es — sic tempora mutantur — in die Rumpelkammer der Hofmuseen relegiert, aber im XVIII. Jahrhundert gehörte es noch zu den Sehenswürdigkeiten der Wiener Schatzkammer, in deren älteren Beschreibungen es stets gewissenhaft vermerkt wird als ein „spiritus familiaris in einem Glass, so ehemals von einem besessenen ausgetrieben und in dieses glas verbannet worden, ist bewöglich anzusehen." So zu lesen in der (als Anhang zu Neiners Vienna curiosa et gratiosa gedruckten) Neuen vermehrten Beschreibung der kaiserl. weltlichen Schatzkammer. Wien 1720. Der Text des Büchleins zeigt übrigens, wie sich der Charakter der mittelalterlichen Schatzkammern, das Pretiose neben dem Kuriosen, fast unverändert bis in diese Zeit erhalten hatte.

Wir erinnern uns, wie bunt es in Rudolfs II. Kunstkammer auf dem Hradschin ausgesehen hat. Trotzdem ist Rudolf nicht nur als des heiligen römischen Reiches Oberhaupt und trotz mancher in seiner anormalen geistigen Beschaffenheit begründeten Absurditäten, in gewissem Sinne der repräsentative Mann für den Sammlergeschmack des deutschen Nordens. Denn die rudolfinische Kunstkammer gibt, wenn auch zuweilen wie in einem Vexierspiegel, ein treues Bild der Tendenzen seiner Tage. Das Seltsame, Wunderbare, Abenteuerliche hält diese eben ganz in ihrem Bann, und mag das auch in Rudolfs alchymistischen, astrologischen, spiritistischen Grillen bis zum Krankhaften verzerrt erscheinen, so ist dergleichen doch die Signatur jener Periode, in der ein Kepler notgedrungen und wider bessere Einsicht Horoskope und Nativitäten zu stellen gezwungen war. Ein vergoldetes Bronzeglöckchen der kaiserl. Sammlungen, mit wüsten kabbalistischen Figuren und Zeichen, wird mit Rudolfs Geisterbeschwörungen in Zusammenhang gebracht (Fig. 77) und man meint wirklich in Faustens und Wagners Laboratorium zu blicken, wenn man den bunten, uns Heutigen oft unverständlich gewordenen Inhalt der Prager Kunstkammer

oder so mancher anderer näher betrachtet. Hier haben nun alle jene vermeinten oder wirklichen Seltsamkeiten und Wunderlichkeiten der Natur, bis zu den lusus naturae und Mißgeburten herab, all das abenteuerliche Hand-



Fig. 76. Eine Seite aus dem „Prodromus“.

werkszeug, vom Perpetuum mobile bis zu den Alraunen, Wünschelruten, Galgenmännchen und Venedigerhütlein ihre rechten Stelle. Aber neben sie stellen sich, schon als Zeugen der immer mächtiger ausgreifenden modernen Naturwissenschaft, die mathematischen und physikalischen Instrumente und Apparate aller Art, Fernrohre, Globen, Quadranten, alles das durch den mit vollen Händen ausgeteilten Schmuck einer höchst ausgebildeten Dekorationskunst geadelt, Aristokraten gegenüber den nüchternen sachlichen Arbeitsgenossen des



Fig. 78. Franz Francken d. J., Kuriositätenkabinet.
(Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.)

modernen Forschers, deren Schönheit in ihrer Präzision und Zweckmäßigkeit liegt. Dieses Neben- und Ineinander von Wissenschaft und Kunst, echter wie falscher, ist überhaupt charakteristisch (Fig. 78). Denn jene Zeit, voll der sonderbarsten Schrullen und Grillen ist auch eine Periode höchst ernsthafter wissenschaftlicher Arbeit gewesen, in der noch als Nachwirkung der scholastischen Denkweise, die die Einheit im Plane des Universums zu begreifen trachtete, der enzyklopädische Grundzug besonders zur Geltung kommt. Es ist die Zeit der großen Thesauren, der historischen Kompilationen aller Art, in deren gewaltigen Folianten eine zuweilen barocke Fülle von Wissen, aber noch heute nutzbar und genutzt, zusammengetragen ist, der Arbeiten der Philologen, wie



Fig. 77. Magica aus Rudolfinischer Zeit.
(1. Der Teufel im Glase. 2. Alraunen der Hofbibliothek in Wien. 3. Glöckchen Rudolf II., Wien, Hofmuseum.)

Graevius und Gronovius, der historischen Sammelwerke der Bollandisten und Mauriner, vor allem Mabillons; es ist aber auch die Zeit der Kepler und Galilei, des Aufschwunges der Naturwissenschaften, des Forschergeistes überhaupt, der zu einem nicht unbeträchtlichen Teile von bildenden Künstlern ausgeht, wie Leonardo da Vinci, der seinen Landsleuten das erste Beispiel mustergiltiger wissenschaftlicher Prosa gab, wie Dürer und Palissy, und der in dem Polyhistorengenie eines Leibniz seinen zusammengefaßten Ausdruck findet. Stück für Stück fallen die Schranken, welche erdentrückte Spekulation des Mittelalters sich selbst gezogen hatte, und nicht lange nachdem die Grenzen der Erde erweitert, die geträumten Fabelländer durch eine reale und nicht weniger wunderbare Welt ersetzt worden waren, zeigte Copernicus die Unhaltbarkeit des geozentrischen Standpunktes und wies den menschlichen Geist in die unendlich scheinenden Fernen des Weltalls hinaus. Aber die alten phantastischen Gebilde gaben sich nicht so leichter Art besiegt, da sie allzutiefe Wurzeln geschlagen hatten und durch mächtige Autoritäten geschützt waren. Schon gegen Ende des Mittelalters hatten gelegentliche Beobachtungen an exotischen Tieren der Zwinger die Fabeln der mittelalterlichen Naturgeschichte, die in den weitverbreiteten und vielgelesenen Bestiarien mit mystisch-religiösen Lehren verknüpft waren, erschüttert; jetzt erstand ihnen in dem wissenschaftlichen Experiment, in der strengen Erfahrung überhaupt, ein siegreicher Gegner. Francis Bacon erscheint als Bannerträger der induktiven Methode in der Wissenschaft. Immerhin hat man sich noch im XVII. Jahrhundert mit Versuchen geplagt, die die Geltung oder Nichtgeltung gewisser alter Theorien, so etwa die Entstehung von Bienen aus Kadavern[67] nachweisen sollten (Fig. 79); daß man aber überhaupt an die Probe durch die Erfahrung appellierte, zeigt die entscheidende Umkehr. So verlieren die alten „Wunder“ ihre Bedeutung oder erhalten eine neue erfahrungsgemäße; als Kaiser Leopold mit Erzherzog Leopold Wilhelm einmal die Nürnberger Ratsbücherei besucht, unterläßt er nicht, als ihm ein Eingehörn, als herkömmliches Inventarstück solcher gelehrten Räume, vorgewiesen wird, zu bemerken, daß dies die Waffe eines Fisches sei, wie er denn selbst in seiner Schatzkammer ein altes ausgezeichnetes Exemplar besitze. Er ist freilich auch der Stifter der Academia naturae Curiosorum gewesen.



Fig. 79. Aus Valentinis Museum Museorum.

Unter solchen Umständen ist es kein Wunder, wenn diese enzyklopädische Geistesrichtung, enge mit einem seltsamen Erbe

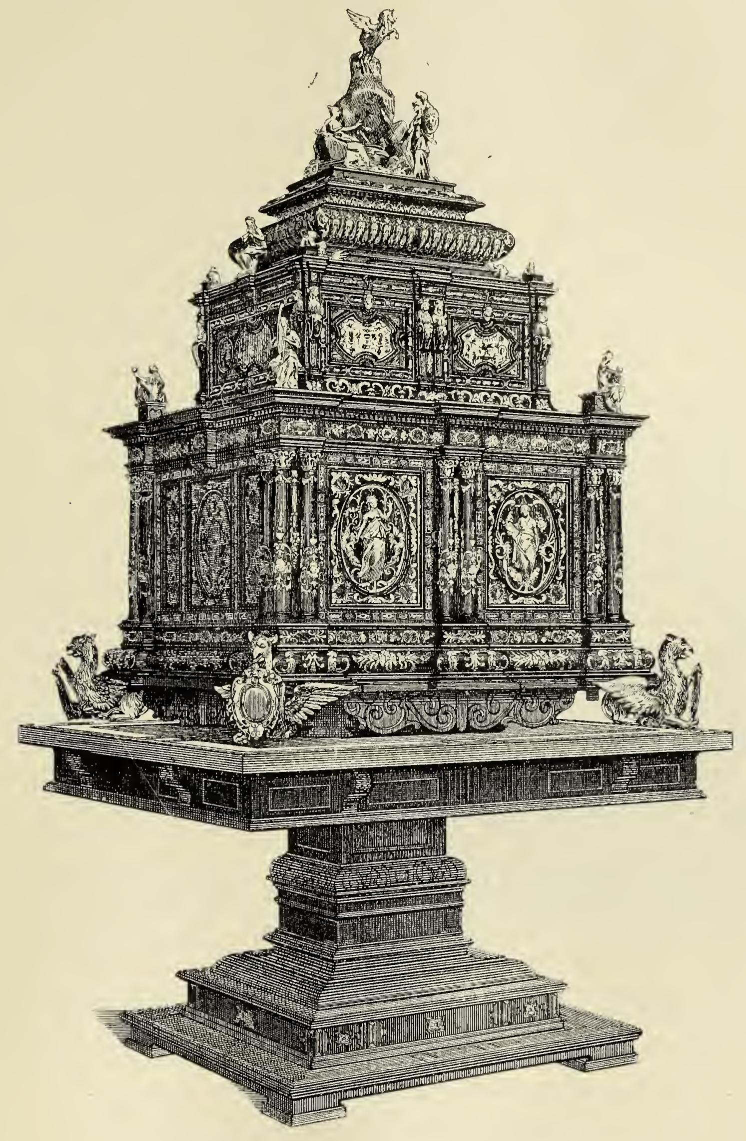


Fig. 80. Der Pommersche Kunstschrank.
(Berliner Kunstgewerbemuseum.)

des scholastischen Mittelalters, der gelehrten Allegorie, verbunden, auf die Kunstsammlungen wie auf die Kunst des Nordens überhaupt einen erheblichen Einfluß geübt hat. Steckt doch gerade viel Deutsches in diesem zuweilen abstrusen Wissen und seinen spekulativen Ausgeburten. Dergleichen wird bis in die Kreise des Kunsthandwerks hinein fühlbar. Kein besseres Beispiel dafür als die für uns Heutigen so wunderlichen „Kunstschränke“, an denen die deutsche Spätrenaissance ein übermäßiges Gefallen fand. Den braven und sehr geschickten Schreiner-

meistern von dazumal sind die antikischen Säulenordnungen, wie sie von den wälschen Baumeistern in ein System gebracht worden waren, samt dem ganzen allegorischen Kram zu Kopfe gestiegen; sie haben sich nicht nur in ihrer Werkstatt als Architekten, als Kunst- und Weltphilosophen gefühlt und geberdet, sondern wohl auch zur Feder gegriffen, um ihre Ideen der Mit- und Nachwelt nicht vorzuenthalten. Ein ungeheurer Schwall von solchen Lehrgebäuden der Tischlergelehrsamkeit, von Kunst-, Säulen-, und Schweiffbüchlein und wie sie sich sonst betiteln mögen, hat sich damals über Deutschland ergossen[68]; das wienerische Architektur-, Kunst- und Säulenbuch des wackern kaiserlichen Kammertischlers Johann Indau ist noch 1722 neu aufgelegt worden. Vertrackt und geschraubt wie eine beträchtliche Zahl ihrer künstlerischen Produkte ist zumeist auch der Stil dieser Autoren, aber dennoch können sie, bei aller Verschrobenheit eines den wirklichen Bedürfnissen fast entfremdeten Luxusgewerbes die alte Tüchtigkeit, den guten Kunstverstand und die ehrenfeste Überlieferung süddeutschen Handwerks nur selten ganz verleugnen. Die berühmteste unter diesen Schreinerarchitekturen befindet sich heute im Berliner Kunstgewerbemuseum, es ist der sog. Pommersche Kunstschrank, der unter Aufsicht des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer, eines echten Dilettanten und Repräsentanten des damaligen Zeitgeschmacks, von einer erlesenen Schar von Künstlern und Handwerkern für Herzog Philipp II. von Pommern 1617 ausgeführt worden ist; er hat die hübsche Summe von zwanzigtausend Talern gekostet[69]. (Fig. 80.) Aufbau und Dekoration tendieren so etwas wie einen Mikrokosmus, eine Enzyklopädie der physischen und sittlichen Welt vorzustellen, in hergebrachten schulmäßigen und kompendiösen Formeln, ähnlich wie in einem zugrundegegangenen reichen Lustbrunnen Wenzel Jamnitzers auf der Prager Burg. In der Tat ist hier ein vollständiges Kompendium der landläufigen Personifikationen und Allegorien zu finden; all die seit Jahrhunderten reichlich abgenützten Schemen der Tages- und Jahreszeiten, der Planeten und Himmelsbilder, der sieben freien Künste und der neun Musen, der Tugenden und Laster führen eine ernsthaft zopfige Sarabande vor uns auf — und wirklich geht auch die Musik in diesem Zeitalter der großen Niederländer mit den verwälschten Namen und ihrer uns heute seltsam genug berührenden kontrapunktischen Künste nicht leer aus. Denn zu jedem solchen Kunstschrank gehört fast unumgänglich ein mechanisches Klavier- oder Orgelwerk. Nicht weniger bunt ist, was der Pommersche Schrank in seinem Innern barg und was heute eine ansehnliche Vitrine des Museums füllt. Da sind astronomische, optische und mathematische Instrumente, Toilette-, Schreib- und Tischgeräte, Handwerksutensilien, Jagd- und Fischereizeug, Spiele aller Art, endlich auch eine vollständige Hausapotheke und „Balbierstube" zu finden; alles beziehungsreich und künstlich verziert, in hundert Laden und Lädchen verpackt und verborgen, so daß Herausnehmen und Einlegen allein eine Beschäftigung für Stunden war, die nach eigener beigefügter Anleitung geschehen sollte, ferner mit Geheimfächern wohl ausstaffiert, wie denn diese Zeit am Hineingeheimnissen, am abenteuerlich Mysteriösen, an Versteck- und Vexierspiel ihre besondere Lust gehabt hat. Dabei ist alles Gerät modellartig klein, kaum zu wirklichem Gebrauch berechnet und verwendbar, aber

durchwegs in kostbarem Material, von trefflichen Künstlern entworfen und ausgeführt. Häufig sind diese Kunstschränke, wie namentlich der von Hainhofer beschriebene und von ihm selbst nach Innsbruck gebrachte, nichts anderes als kleine Kunstkammern, ganz nach dem Muster der großen eingerichtet und dem Geschmack der Zeit nach kompendiert gewesen. Besonders gilt dies von dem vielleicht reichsten Beispiel seiner Art, dem Kunstschrank, der in den akademischen Sammlungen von Upsala bewahrt wird. Ein recht charakteristisches kleines Beispiel eines solchen Kabinetts ist das schon erwähnte mit wunderlichen Meergewächsen, aber auch mit Medaillen und Kunstarbeiten in verschiedenem Material seltsam herausgeputzte Schränkchen Rudolf II, das nach mancher Irrfahrt wieder aus Schweden in die kaiserlichen Sammlungen in Wien zurückgekehrt ist; seine Schubladen sind leer, nur ein geheimes Fach hat noch eine blonde Frauenlocke treulich bewahrt. All das mag einem Zeitalter des Positivismus höchst kindisch, ja abgeschmackt, erwachsener, ernsthafter, von Kindesbeinen an zielbewußter Leute unwürdig erscheinen; die Kunst ist hier großenteils Spiel, mit dem sie ja ein gutes Stück ihres Ursprungs und Fundaments gemein hat, sie ist ein Luxus vornehmer müßiger Leute, aber wir müssen uns hüten, über dergleichen von einem anderen gänzlich verschiedenen Standpunkt aus voreilig und einseitig abzuurteilen. Ähnlichen Erscheinungen wird man in dieser Periode noch oft begegnen, in deren Literatur die concetti Italiens, der Stil der schlesischen Dichterschule, der Euphuismus Englands und der Gongorismus Spaniens oft so kuriose Früchte gezeitigt haben; vermochte doch selbst ein Genius gleich Shakespeare solcher Dinge, die wir als Geschmacksverirrungen seiner Zeit zu bezeichnen gewohnt sind, nicht gänzlich zu entraten.

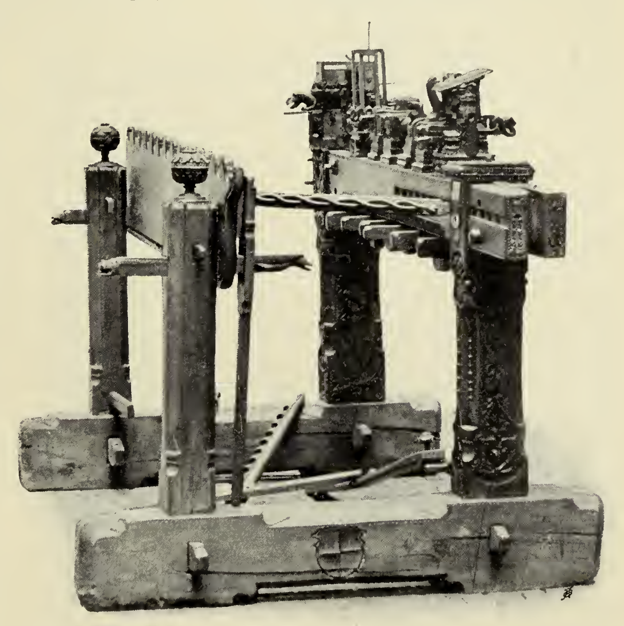


Fig. 81. Drehbank Maximilian I. Im Besitze des Grafen H. Wilczek auf Schloß Kreuzenstein.

Ein besonderes Schoßkind jener Zeit, ganz besonders in Deutschland, ist die Drechselkunst gewesen; es ist bekannt genug, daß bis ins XIX. Jahrhundert hinein fürstliche Herren ihr Vergnügen daran fanden, an der Drechselbank zu bosseln. Schon von Kaiser Maximilian I. ist das durch zeitgenössische Nachrichten überliefert, seine wohlerhaltene Drehbank, ein Unikum in ihrer Art, die ihm von den Tiroler Landständen gewidmet wurde und in



Fig. 82. Elfenbeinerner Tafelaufsatz von M. Heiden. (Wien, Hofmuseum.)

ihrer reichen Ornamentation ein wahres Compendium altdeutschen Schwankgeistes und deutscher Märchenphantasie darstellt, befindet sich heute in den schönen Sammlungen des Grafen Hans Wilczek auf Burg Kreuzenstein (Fig. 81). Eine ganze Reihe von Arbeiten des Kurfürsten August von Sachsen wird schon in dem alten Inventar der Dresdner Kunstkammer von 1587 aufgeführt; andere, von der Hand desselben Fürsten bewahrte als Geschenk die Kunstkammer Herzog Albrechts in München. Von den Drechslereien in der „Dänischen Sammlung" in Kopenhagen, die angeblich auf Rudolf II. zurückgehen sollen, war schon vorhin die Rede. Noch im XVIII. Jahrhundert wurde fleißig an der Drehbank gebosselt, wie u. a. die Arbeiten Friedrichs V. von Dänemark in derselben Sammlung und vor allem der kolossale Kronleuchter Peters d. Gr. in der Eremitage zu St. Petersburg beweisen. Namentlich in der Heimat des in alle Welt gehenden Nürnberger Tandes war diese heutzutage stark in der Schätzung zurückgegangene Kunst zu Hause, und man ward nicht müde, dem handsamen Material immer neue, verkünstelte Gestalten abzugewinnen, je verzwickter, desto lieber; eine Unzahl von Kunstausdrücken zeugt von allen jenen Finessen[70]). Hier war der rechte Nährboden für die absonderlichsten Dinge, für die mikrotechnischen und mit raffinierten Schwierigkeiten spielenden Formen, die in ihrer Vorliebe für die gewundene, krause Linie, ihrem absichtlichen Umgehen des Klaren und Geraden, das Barocco nicht verleugnen und schon auf das herannahende Rokoko hinweisen.

In der kaiserlichen Sammlung zu Wien befindet sich ein besonders charakteristisches und ansehnliches Beispiel dieser Kunstfertigkeit. (Fig. 82.) Es ist ein großer, mit allem Raffinement ausgeklügelter Tafelaufsatz aus Elfenbein, datiert von 1639, eine Galeere, die von einem Elephanten getragen wird. Sein Verfertiger, Markus Heiden, herzoglich sächsischer Kammerdrechsler, Feuerwerker und Büchsenmacher in Weimar (also auch in seiner Art und nach Kräften universal), hat sich keines-

wegs damit begnügt, seine Kunst nach allen Seiten hin glänzen zu lassen, sondern er wollte mit jenem überkünstlichen Aufbau auch noch einen tiefsinnigen Gedanken — eine Allegorie christlichen Lebens — verbinden; ja noch mehr, er hat in einem eigenen, sauber gedruckten Hefte die ausführliche Beschreibung und sinnreiche Deutung seines Werkes der Nachwelt zu Nutz und Frommen hinterlassen,[71]) ein bescheidenes aber beredsames Denkmal der Sinnesweise in jener Blütezeit der Kunst- und Wunderkammern.

So findet denn in diesen das Künstliche und Rare überall Schätzung und Eingang. Deshalb sind hier nicht nur jene eben erwähnten Drechselarbeiten mit ihren verkünstelten Virtuosenformen zu finden, sondern noch viel anderes der Art, so die im Grunde peinlich berührenden Kunstleistungen von Krüppeln. Aus der Ambraser Sammlung stammt ein von einem gewissen Thomas Schweicker 1575 mit den *Zehen* geschriebenes, sauber kalligraphiertes Kunstblatt; der Mann war eine Zelebrität, derart daß Medaillen auf ihn geschlagen, Porträts von ihm in fürstlichen Kunstkammern gewiesen wurden — auch ein Charakteristikum. (Fig. 83.) Dann die mikrotechnischen Spielereien, die übrigens auch in Italien, wenngleich seltener, vorkommen, wie Vasaris Bericht über die Bolognesin Properzia de' Rossi zeigt: die geschnitzten Kirschkerne und Calvarienberge in Federspulen, aber auch alle jene gelehrten Kunstwerke „mit Rad und Bügel, Walz' und Schrauben“ und, wieder ins Spielende einmündend, die von Uhrwerken getriebenen Automaten, vom Spielzeug an, wie wir nüchterne Enkel es heute fast nur mehr in Kinderhand oder als flüchtigen Boulevardscherz zu sehen gewohnt sind. Nun, auch das ist der Lauf der



Fig. 83.
Kalligraphiertes Blatt von Thomas Schweicker (1575).
(Wien, Hofmuseum.)



Fig. 84. Automat aus der Zeit Rudolf II. (Wien, Hofmuseum.)

Welt; handhabt doch das Kind von heute gar manches Gerät und manche Waffe, die in der Menschheit jungen Tagen zur Abwehr bitterer Not höchst ernsthaft bestimmt war.

Die Automaten vollends haben ihre Bedeutung im Leben, wie in der Literatur bis in die Romantik des XIX. Jahrhunderts behalten; man denke nur an die Rolle, die sie etwa bei E. T. A. Hoffmann spielen. Der wissenschaftliche Trieb, der in diesen Dingen sich regt, ist bei jenen altfränkischen Instrumenten noch gar sehr mit dem Streben nach spielender Unterhaltung verknüpft; schließlich sind es die nämlichen Gedankenbahnen, wie in der wissenschaftlichen Damenliteratur des XVIII. Jahrhunderts, der Botanik für das schöne Geschlecht oder der galanten Art, mit der etwa ein Algarotti die Lehren Newtons seinen Marquisen vorzutragen sucht oder gewisser populärwissenschaftlicher Romane unserer Zeit, die sich aber doch schon in erster Linie an ein jugendliches Auditorium wenden. (Fig. 84.)

Es war zu verfolgen, wie in diesen alten Kunstkammern die „Naturalia" sich einträchtig neben die „Artificialia" nach damaligem Sprachgebrauch stellen. So fand, trotz aller fortschreitenden Aufklärung, das „Naturwunder" vergangener Zeiten, der geistlichen und weltlichen Schatzkammern des Mittelalters hier noch immer eine Stätte und Zuflucht; weiß man auch schon, daß alle jene Greifenklauen, Eingehörne, Kometeneier und Natternzungen fabelhafte Nomenklatur sind, so ist doch, gleich Alchymie und Astrologie, der Aberwitz der Lapidarien noch lange eine Macht im großen Publikum, und die Bezoare (Fig. 85), die Rhinozeroshörner, die Steine aller Art spielen als Schutzmittel gegen Gift und allerhand Gebresten noch eine bedeutende Rolle, selbst in der ärztlichen Praxis; Abhandlungen über ihre geheimen Kräfte werden noch immer fleißig gedruckt und gelesen. Es genügt, aus der überreichen Literatur ein schmales Büchlein auf gut Glück herauszugreifen: den Tesoro delle gioje, gedruckt zu Venedig 1662, das sich zum Teil noch auf alte orientalische Quellen beruft. Sein Verfasser hat durch eigene Versuche, z. B. mit dem fabulosen „Krötenstein", schon manches als Ammenmärchen erkannt, tischt aber trotzdem gläubig viel anderes überlieferungsweise überkommenes der Art auf. So ist es nicht zu verwundern, daß namentlich die Apotheken jener Zeit gern als kleine Naturmuseen herausstaffiert werden; die Prinzipale suchen sie, damit ebensowohl eigener Neigung als dem Geschäftsinteresse dienend, abenteuerlich und kurios genug mit allerhand Tierbälgen, Skeletten, Muscheln und Versteinerungen auszustatten. Noch erinnert die Schlange über dem Ladentische alter Spezereigewölbe an jene vergangenen Zeiten. Die kurfürstliche Apotheke in Dresden wird deshalb als besondere Sehenswürdigkeit in den älteren Reisebeschreibungen niemals übergangen, und das Linckesche Museum in der Löwenapotheke zu

Leipzig behielt bis ins XIX. Jahrhundert Ruf und Namen.[72]) Vor allem waren es die Bibliotheken, in denen ein natürlicher Kristallisationspunkt für dergleichen Bestrebungen gegeben war; ein Stich in Brownes Reisen veranschaulicht uns recht charakteristisch das Innere der Hofbibliothek in Wien zu Leopold I. Zeiten, um von anderen, die gelegentlich genannt werden, zu schweigen. (Fig. 86.) Im übrigen geben die Pariser Nationalbibliothek oder die vatikanische mit ihren Annexen noch heute eine Erinnerung an jene Jugendzeit des Musealwesens. Ebenso waren auch die Theatra anatomica, z. B. das von Leyden, nicht nur mit Schaustücken der Natur, sondern auch mit allerlei Raritäten, als ägyptischen Mumien und sonstigen Altertümern vollgestopft. Sie mögen in ihrem Staube und Moder etwas Hexenküchenartiges gehabt haben, etwas was an die spukhafte Stimmung in Leopardis berühmten Dialog des Anatomen Ruysch und seiner Mumien anklingt. Jedoch sondern sich die eigentlichen „Naturalienkabinette" immer deutlicher und selbständiger aus dem alten Konglomerat ab. Es ist die mächtig sich entfaltende Naturwissenschaft, die dazu den Anstoß gibt; nicht zu vergessen der immer rascher vorschreitenden Erschließung der Ökumene durch die Entdeckungsfahrten nach Ländern, von denen früher höchstens sagenhafte Kunde nach Europa gedrungen war. Die Erschließung Afrikas, Amerikas, Ostasiens, der arktischen Länder und des „neuen Holland" durch die Portugiesen, Spanier und Holländer wiederholt jetzt in einem viel weiteren Rahmen die Entschleierung des mittelalterlichen Märchenorients durch Venezianer und Genuesen. Eine Fülle neuer und merkwürdiger Kenntnisse strömt nunmehr nach dem alten Europa, und die Rückwirkung auf Wissenschaft und Kunst ist nicht ausgeblieben. So war zu bemerken, wie schon in den alten Kunst- und Raritätenkammern des XVI. Jahrhunderts der Grundstock zu den ethnologischen Museen neuerer Zeit gelegt worden war. Amerikanische Federkleider, grönländische Kähne, afrikanische Tuthörner, ost-



Fig. 85. Bezoarsteine. (Wien, Hofmuseum.)

asiatisches Porzellan werden jetzt ständige Objekte der Sammlungen, und sehr häufig erinnern noch alte abendländische Fassungen an diesen Ursprung — gerade wie einst in den mittelalterlichen Schatzkammern. (Fig. 87.) Immer mehr und häufiger gelangen, wie einst ins kaiserliche Rom, exotische Tiere lebend nach Europa; Flugblätter suchen oft in seltsamer Verballhornung und unter Nachwirkung mythischer Vorstellungen ihre Gestalt festzuhalten, sowie menschliche und tierische Mißgeburten eifrigst abgeschildert werden. Ein Dürer hat es nicht verschmäht, das erste Nashorn, das seit Römerzeiten wieder lebendig seinen Einzug in Europa hielt, auf dem berühmten großen Holzschnitte von 1515 darzustellen, der trotz seiner Ungenauigkeiten — da er aus zweiter Hand nach einer Zeichnung entstand — bis in die neuere Zeit allen Abbildungen des Rhinozeros zugrunde gelegt worden ist. Der seltsame Fremdling erregte noch im XVIII. Jahrhundert derartiges Aufsehen, daß ihn der venezianische Sittenmaler Pietro Longhi in einem Bildchen festhielt, das sich wie eine Illustration zu der bekannten zeitgenössischen Fabel Gellerts ausnimmt. Im selben Jahrhundert ist aber im Norden das auf Befehl August des Starken in seiner Meißner Porzellanmanufaktur ausgeführte Nashorn keineswegs nach dem Leben, sondern dekorativ phantastisch nach Dürers Vorlage hergestellt worden.[73]) Wiederum war es Dürer, der in den Niederlanden nicht eine Reise an den Meeresstrand scheute, um den Kadaver eines Walfisches in Augenschein zu nehmen. Dabei spielt freilich noch immer die Kuriosität als wichtiges Moment mit. Aber wenn nicht nur die Apotheken, sondern auch die Schatzkammern des Wissens damaliger Zeit, die großen Bibliotheken mit solchem pittoresk, uns Heutige freilich altväterisch, zuweilen fast abgeschmackt anmutenden Durcheinander staffiert wurden, so hat das einen ernsten Hintergrund. Denn diese spielende, dilettierende Neugier hat die wissenschaftliche Neugier, den Forschungstrieb mächtig angeregt und gefördert, und jene alten kuriosen Sammlungen sind ein Lehrwert, ein schwerlich gering zu achtender Faktor im geistigen Leben Europas gewesen.



Fig. 87. Altamerikanische Vase aus Panama in Wiener Fassung des XVIII. Jahrhunderts. (Wien, Hofmuseum.)

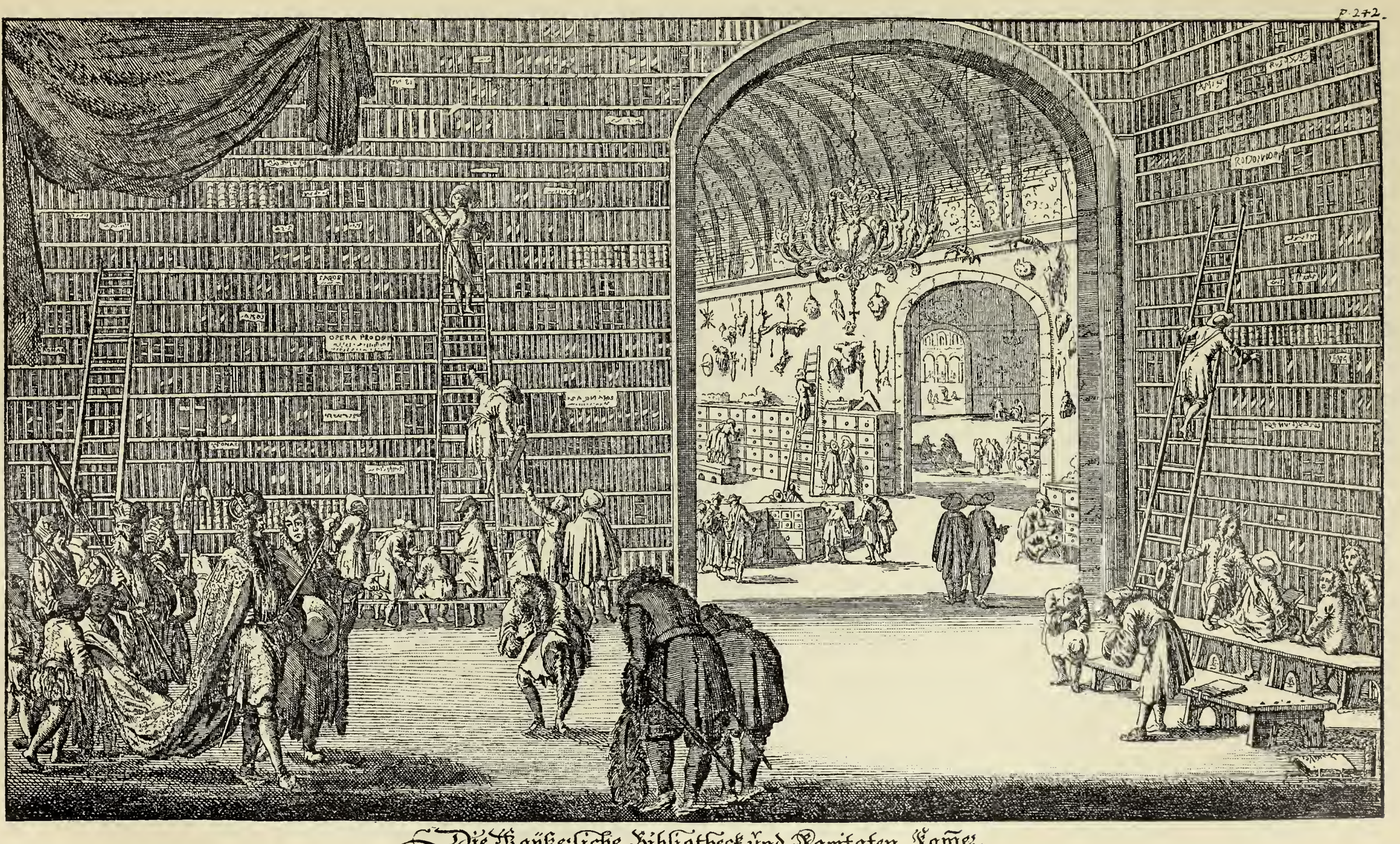
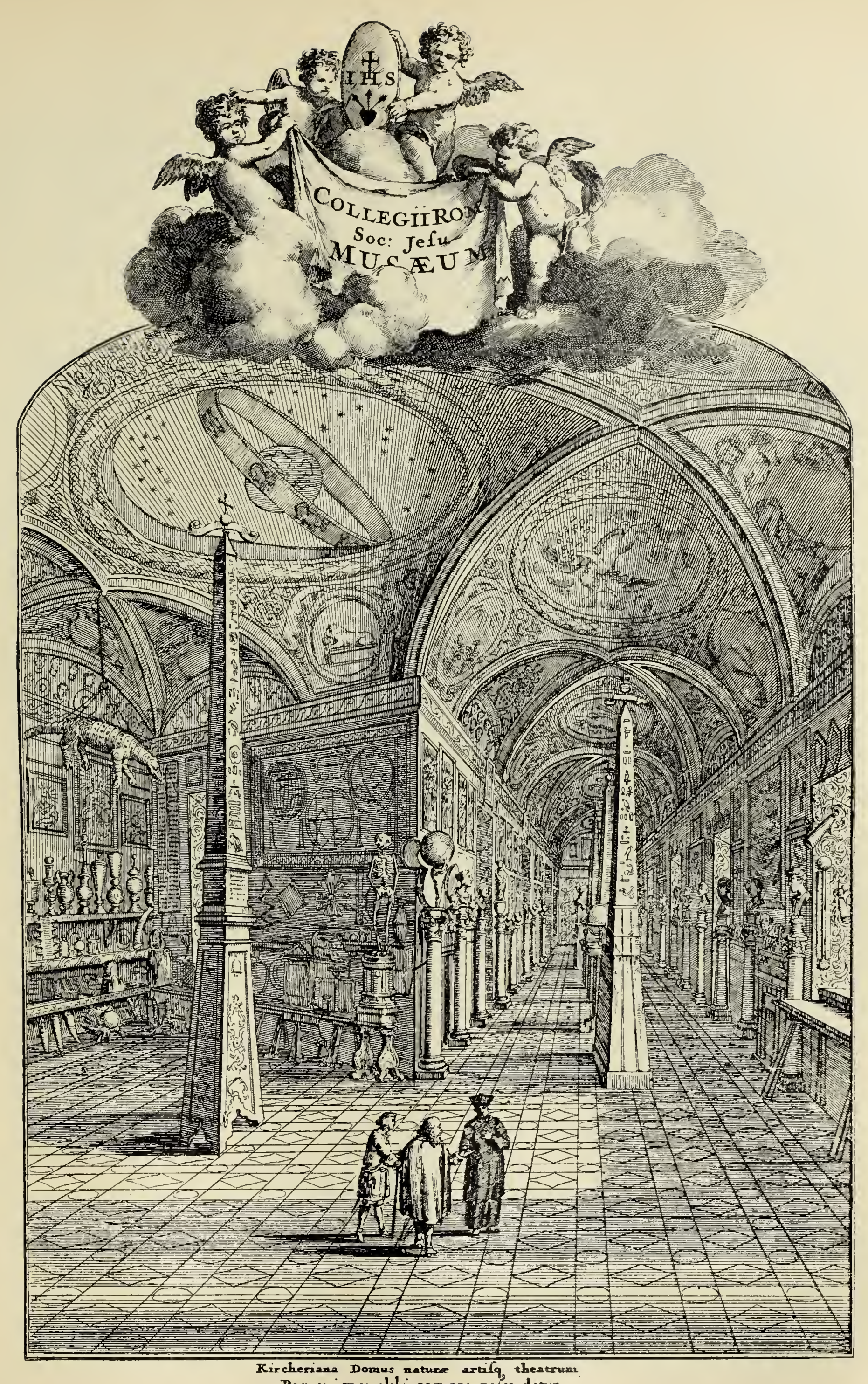


Fig. 86. Die Hofbibliothek in Wien unter Leopold I. Aus Brownes Reisen (Nürnberg 1711.)

Merkwürdig und bedeutungsvoll ist die Stellung Italiens zu diesen Dingen. Nicht als ob die Freude am Künstlichen und Kuriosen hier gänzlich gefehlt hätte, aber sie tritt auffallend zurück, und der Begriff der Kunst- und Wunderkammern ist in Italien in der Ausdehnung und Bestimmtheit wie im deutschen Norden zumal eigentlich nicht vorhanden. Mit einer großen und recht bezeichnenden Ausnahme. Die ist das berühmte, erst vor kurzer Zeit modernisierte Museo Kircheriano in Rom, das indessen eben von einem Nordländer des XVII. Jahrhunderts, dem deutschen Jesuiten P. Athanasius Kircher gegründet worden ist. Die echt nordische Polyhistorie des Mannes, dessen zuweilen abenteuerliche Schriften sich de omnibus rebus et de quibusdam aliis, über Teleskopie, Farbenlehre und Optik, über Fossilien, über Physik und Physiologie ebensogut wie über Altertümer und Sprache des Nillandes, über Musikgeschichte und Instrumentenkunde verbreiten, der ein Werk China illustrata herausgegeben hat und mit Recht oder Unrecht als Erfinder der Laterna magica gilt, sie spiegelt sich in seinen Sammlungen wieder, und nichts kann von diesem eben erst verschwundenen Ganzen eine deutlichere Anschauung geben als das Titelkupfer des alten Katalogfolianten, der 1678 zu Amsterdam im Druck erschienen ist. (Fig. 88.) Neben dem Kunstwerk in unserem wie in der damaligen Zeit Sinne — den Kunstuhren und Automaten — nehmen sich die kabbalistischen und hermetischen Spielereien, die Glasmacherkünste und das Perpetuum mobile zumal auf diesem Boden seltsam genug aus.

Im übrigen spielen alle jene im Norden so beliebten Künstlichkeiten, zumal die den Italienern nie recht sympathischen Elfenbeinarbeiten, eine recht geringe Rolle, und wo sie, wie in den großherzoglichen Sammlungen zu Florenz oder anderwärts vorkommen, sind sie charakteristischerweise fast immer Arbeiten niederländischer oder deutscher Künstler und Geschenke transalpiner Fürsten. Das Pferd im Netz, das im Bargello zu Florenz als eine Arbeit des Sizilianers Planzone gilt, ist eine offenkundige Nachahmung nordländischer Spielereien dieser Art und in Italien eine Seltenheit.[74]) Einmal ist nämlich die hohe Schätzung der in unserem Sinne künstlerischen Form diesem ältesten unter den abendländischen Kulturvölkern zu tief eingewurzelt, als daß es an jenen verkünstelten, häufig monströsen Sachen mehr als im Vorübergehen hätte Geschmack gewinnen können. Dann ist dem klaren, bei allem Temperament nüchternen und praktischen Sinn des Volkes, bei dem die Mathematik als nationale Wissenschaft angesprochen werden darf, die romantische Hexen- und Teufelsküche, wie die ganze spukhafte Abenteuerlichkeit des Nordens immer in der Seele zuwider gewesen; und derart war es stets auf reinliche Scheidung des Wissenswerten bedacht. So sind natürlich in dem Geburtslande der neueren Naturwissenschaft schon sehr früh bei privaten Sammlern Naturalienkabinette zu finden, aber ihnen fehlt fast immer, auch in den zahlreichen Oberitaliens, die Marcanton Michiel, der sogenannte Anonymus des Morelli, in der ersten Hälfte des Cinquecento beschreibt, jene Verquickung mit Kunstwerken und Kuriosa, oder sie heben sich doch zum mindesten scharf von diesen ab. Auch die Sammlung, die z. B. in Borghinis Riposo (Florenz 1584) beschrieben wird, läßt sich nordländischen nicht ohne weiteres an die



Kircheriana Domus naturæ artisq; theatrum
Par cui vix alibi cernere poſse datur.

AMSTELODAMI.
Ex officina Janſonio-Waeſbergiana Anno MDCLXXVIII.

Fig. 88. Titelkupfer der Beschreibung des Museum Kircherianum (1678).

Seite stellen. Wo das Kunstwerk in naturgeschichtlichen Sammlungen dieses Umkreises erscheint, spielt es fast immer lediglich eine dekorative Rolle, weil man eben auf diesem uralten Kunstboden seiner Mitwirkung auch da nicht entbehren mochte. Davon gibt das Titelkupfer des Kataloges eines alten veronesischen Naturalienkabinetts, des Museum Calceolarianum (Verona 1622) einen guten Begriff. (Fig. 89.) So nordisch abenteuerlich alle diese von der Decke

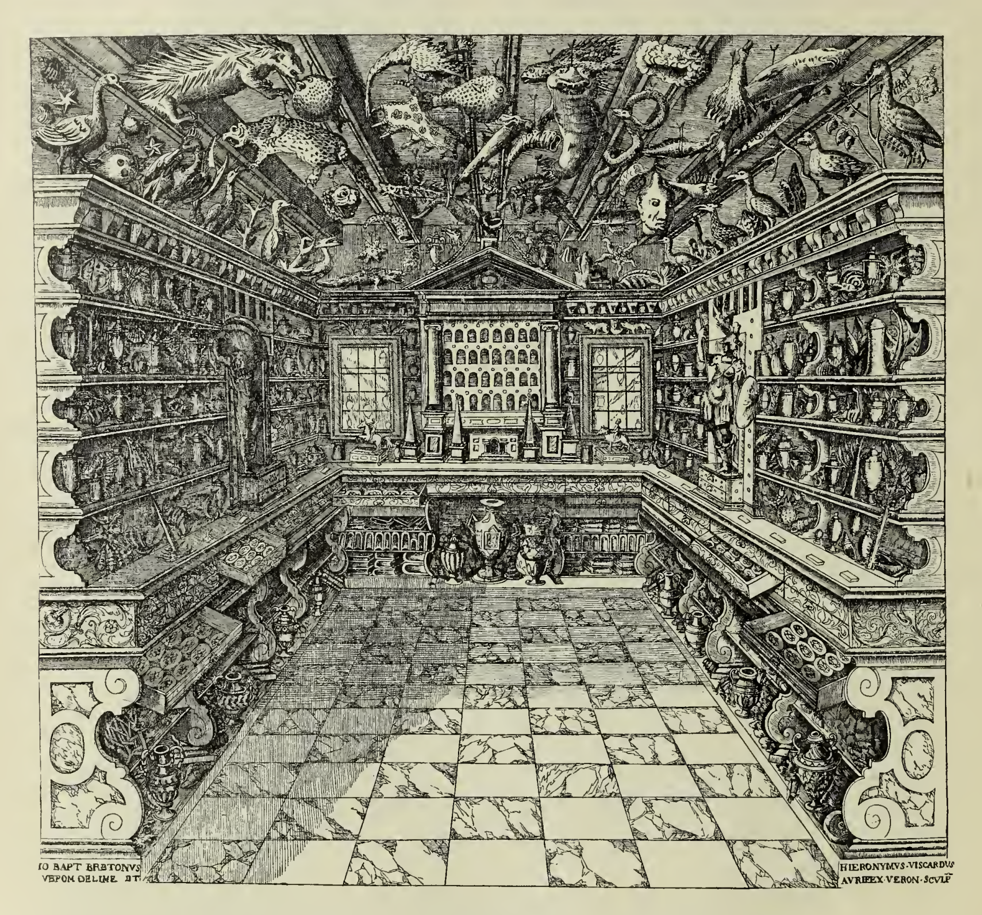


Fig. 89. Titelkupfer des Museum Calceolarianum (1622).

hängenden Tierbälge anmuten, das charakteristisch italienische Gepräge, das Streben nach künstlerischer und monumentaler Gesamthaltung ist selbst hier nicht zu verkennen, in dieser Stadt, in deren südliche Gassen die Alpen hineinsehen und manchen nordisch kalten Hauch senden.

Immerhin müssen einige andere norditalienische Privatsammlungen des XVII. Jahrhunderts erwähnt werden, weil von ihnen alte Kataloge vorliegen und weil an ihnen der Unterschied solcher italienischer Raritäten- und Kuriositätenkammern von ihren Genossen in Deutschland klarer werden dürfte.[75])



Fig. 90. Titelkupfer des Museo Cospiano (1677).

Die eine ist die Sammlung des bolognesischen Edelmannes Ferdinand Cospi, von ihm, bemerkenswert genug, seiner Vaterstadt zum Geschenk gemacht; sie ist neuerdings mit der schon früher von dem berühmten Arzt und Antiquar Ulisse Aldroandi hinterlassenen, zwischen den Universitätssammlungen und dem städtischen Museum von Bologna aufgeteilt worden. (Fig. 90.)

Die Gestalten dieser beiden Donatoren kennzeichnen schon allein die Art ihres Sammelns. Cospi war, abgesehen von sonstigen Liebhabereien, die er mit seiner Zeit und Umgebung teilt, ein eifriger Dilettant auf dem Gebiete physikalisch-mechanischer Spielereien; Torre nennt ihn in seinem Ritratto di Milano (2 A. von 1714 p. 38) geradehin einen nobile meccanico, und das gibt eben seiner „Kunstkammer" ihr Gepräge. Aldroandi († 1605) ist hingegen der gelehrte Arzt, der die Altertümer von Rom in einem musterhaften Führer beschrieben hat. Gerade bei ihm ist die stete Aufmerksamkeit auf Naturalien jeder Art, wie sie in den Studios römischer Prälaten sich gelegentlich neben den Antiken fanden, durchaus begreiflich, da er selbst einer der größten Sammler jener Zeit auf diesem Felde war. Überhaupt ist die Verbindung naturgeschichtlicher und antiquarischer Forschung bedeutungsvoll; es sind nicht selten humanistisch gebildete Mediziner, die jene alten Sammlungskataloge verfaßt haben.

Das Museo Cospiano hält die herkömmliche Scheidung zwischen Naturalien und Artifizialien sehr sauber aufrecht; indes sind auch seine „artificiosa" durchaus vom Standpunkt des Naturbetrachters aufgefaßt und verleihen dem Ganzen den Charakter eines ethnographischen und volkskundlichen Museums. Das Kuriose fehlt freilich nicht, es schlägt sogar im Naturalienkabinett mit seinen zahlreichen pathologischen Präparaten, seinen „Naturspielen" usw. sehr stark durch; und so finden sich denn auch in der „Kunstkammer", wenn dieser hier eigentlich kaum mehr passende Name beibehalten werden soll, neben den wohlbekannten mathematischen, optischen, nautischen Instrumenten, Porzellan und Kristall, nicht minder jene Virtuosenspiele in Elfenbein, die aber ausdrücklich als Werke von „Callicrati tedeschi" gerühmt werden — eine Modesache. Das Kunstwerk als solches steht hier, selbst unter dem Gesichtspunkt technischer Kuriosität betrachtet, gänzlich im zweiten Treffen; es dient als Specimen des natürlichen Materials oder als ethnographisch-antiquarische Illustration. Etruskische Aschenkisten und römische Grablampen haben als Zeugen älterer Bestattungsgebräuche ihre Stelle; und antike Bronzen finden einträchtig mit ägyptischen und mexikanischen Idolen ihren Platz unter den Illustrationen zur Mythologie. Die Münzensammlung, die auch eine ansehnliche Kollektion von Plaquetten enthielt, steht für sich da, und charakteristisch italienisch ist es, wenn am Schlusse des Katalogs ein kurzes Verzeichnis der Privatgalerie im Palazzo Cospi gegeben wird, die räumlich wie essentiell getrennt, sich völlig als eine Liebhabersammlung von Gemälden, antiken und modernen Skulpturen, sowie von Gegenständen des Kunstgewerbes darstellt.[76])

Rein antiquarisch gelehrt war das gleichfalls mit einem Naturalienkabinett verbundene Museum des Conte Ludovico Moscardo in Verona, das der Besitzer selbst in einem mit unglaublich schlechten Abbildungen verunzierten Quartanten beschrieben hat; auch hier ist übrigens zum Schlusse ein sum-

marischer Katalog einer nicht unbedeutenden Galerie von Gemälden, Handzeichnungen und historischen Bildnissen beigefügt.

Am meisten nähert sich noch dem Begriffe deutscher Sammlungen das Museum des Mailänder Patriziers Manfred Settala. (Fig. 91.) Man sah dort Arbeiten in Kristall, Korallen, Bernstein, Muscheln, selbst die uns schon bekannten Federmosaiken, aber das alles dient vielmehr naturkundlicher Belehrung, wie denn das Artefakt (so z. B. die Gemme) durchaus als Illustration neben dem rohen Naturprodukt steht, und das ganze sich überhaupt wesentlich in das Schema naturforschender Betrachtung fügt. Auf die Nachbarschaft jenseits der Alpen weisen auch hier die Elfenbeinsachen deutscher und niederländischer Virtuosen, denen sich jedoch, recht charakteristisch für die Mode, eine Reihe von Drechslerarbeiten von der Hand des Besitzers selbst, zugesellt, dann die mechanischen Spielwerke aus Augsburger Werkstätten. Wieder macht eine kleine, selbständige Gemäldegalerie mit klingenden Na-

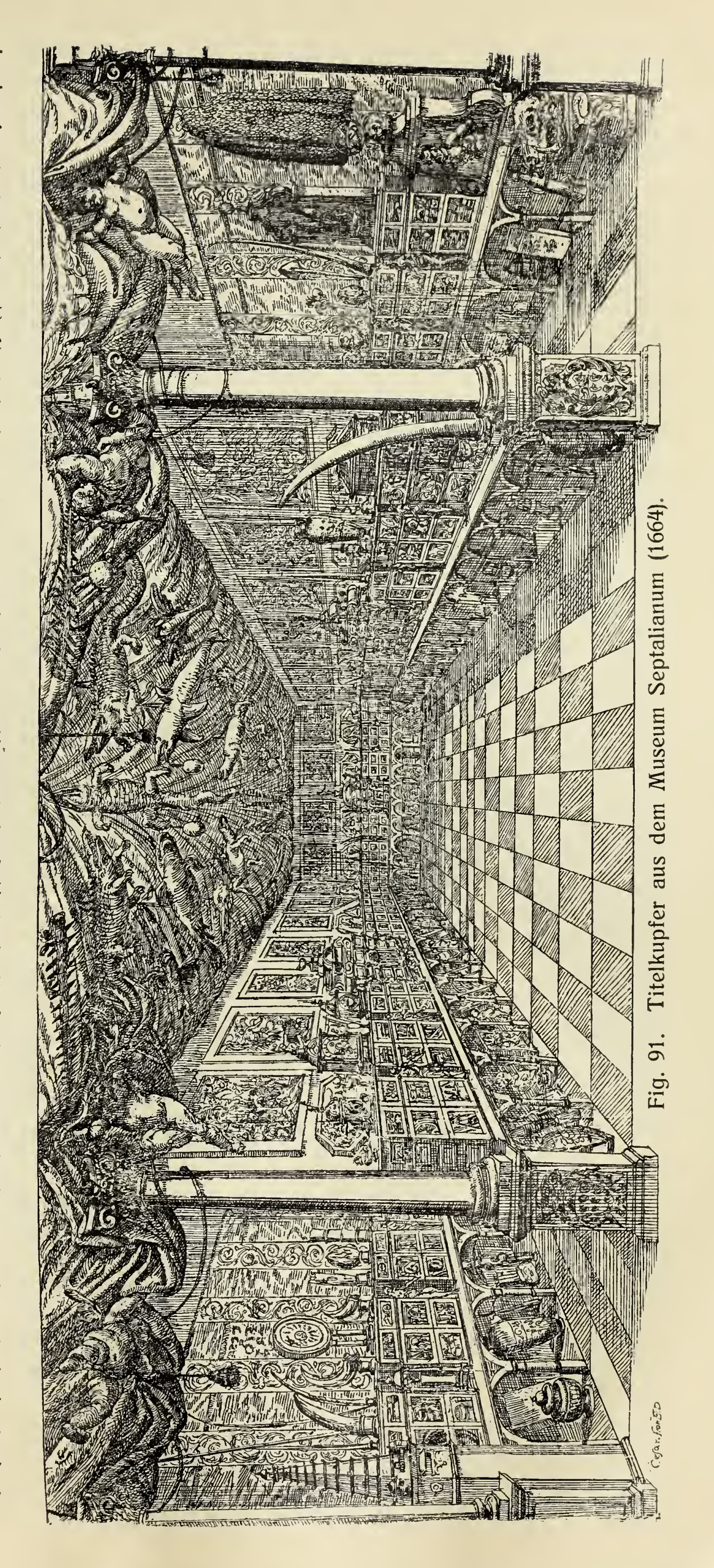


Fig. 91. Titelkupfer aus dem Museum Septalianum (1664).

men, eine stattliche Bibliothek und eine höchst ansehnliche Münzen- und Medaillensammlung den Schluß.

In der Folge hat die Sehnsucht nach vergangener nationaler Größe, die, kann man wohl sagen, das sozialpolitische Leitmotiv Gesamtitaliens unabänderlich gebildet hat, haben gewiß auch die Wirkungen der kirchlichen Reaktion das Vaterland Dantes mehr und mehr umsponnen. Während die Nationen des Nordens auf neuen Wegen der Zukunft entgegenschritten, ward der klassische Panzer Ausoniens immer schwerer; noch 1870, als die Einigung Italiens vollendet war, hat der berühmte neapolitanische Kritiker Francesco de Sanctis seine geniale Darstellung des heimatlichen Schriftwesens mit den trüben Worten geschlossen: „An unsere Fersen heftet sich noch immer die Akademie, die Arcadia, der Klassizismus und die Romantik. Wir leben sehr viel von unserer Vergangenheit und von dem, was andere geleistet haben.“ So ergibt sich, daß die Heimat Lionardos und Galileis, deren Maler, Bildner, Baumeister, Musiker, Dichter und Sänger mehr als jemals zuvor das Ausland überfluten und als höfische Günstlinge ihre Rolle spielen, seit dem XVII. Jahrhundert, wenige glänzende Ausnahmen abgerechnet, auf wissenschaftlichem Gebiete die Führung verloren hat. Franzosen, Engländer, Deutsche, Holländer und Skandinavier bauen die moderne Naturwissenschaft aus. Wohl hat ein gebürtiger Genuese, aber in spanischen Diensten, die neue Welt entdeckt, wohl stammt deren Name von einem florentinischen Gelehrten, aber an der Erschließung der Erde haben die Nachfahren Marco Polos und der andern kühnen Reisenden des italienischen Mittelalters nur einen geringfügigen Anteil; sie müssen fast hinter den binnenländischen Deutschen zurückstehen, und es war eine Courtoisie der Fugger von Augsburg, wenn sie eine ihrer Faktoreien Kleinvenedig, Venezuela, nach der alten, ihnen so nahe verbundenen Beherrscherin des Levantehandels genannt haben.

Hier dürfte es nun zum Abschlusse nicht ohne Interesse sein, das Idealbild einer Kunst- und Wunderkammer kennen zu lernen, wie es unseren Vätern vorgeschwebt hat. Es sei darum die Schilderung mitgeteilt, die Neickelius in seiner Museographie (p. 422 f.) zum besten gibt: (hierzu Fig. 92.)

„Nachdem ein ziemlicher Vorrat von allerhand Raritäten an einem Ort zusammengebracht worden, so erwähle man dazu ein Gemach, welches wegen der bequemen Luft gegen Süd-Ost gelegen, dessen Mauern trocken, der Boden gewölbt, das Tageslicht wohl ausgetheilet, und im übrigen vor allem Unfall wohl bewahret ist. Den Wänden der Mauern und Gewölbe gebe man keinen andern Zierrat, als eine weiße helle Farbe. Dieses von mir in Gedanken vorgestellte Raritätengemach ist ungefähr zweymal so lang als dessen Breite ist, und lieget gegen dem hellen Tag an, damit auch das Kleinste darinn mag wahrgenommen werden. Der Eingang zu demselbigen ist accurat in der Mitte, und beym ersten Eintritt siehet man darinn an beyden Seiten von unten bis oben Repositoria, auf Art der gewöhnlichen Bücher-Riolen oder Schräncke, deren Scheidungs-Bretter also eingerichtet, daß unten der größte Raum, z. E. 1 oder $1\frac{1}{2}$ Ellen hoch, nach gerade aber verkürtzet sich solche Höhe bis endlich zu oberst, da derselbige ohngefähr bis zu einer Spannen allgemach abge-

nommen: Solche Repositoria kan man nun hiernach mit einem zierlichen Altan oder Bogen von vornen umgeben, und mit einer artigen doch ehrbaren Farbe anmahlen lassen. Dergleichen Repositorien siehet man 6 unterschiedliche, nemlich zu beyden Seiten der Thüre zwey, von welchen 4 den Naturalibus oder natürlichen Raritäten gewidmet. In dem ersten und obersten siehet man lauter vierfüßige Thiere und Vögel, von welchen die grösten, welche etwa ausgestopffet seyn, unten in dem geraumsten Fache, die kleineren aber allgemach höher gesetzt seyn, bis zur obersten Reihe, woselbst die in Spirit. vini conservirte zur mehrern Sicherheit können gesetzt werden, doch also, daß sich alles beydes zugleich wohl praesentiret, und auch das Gemüth oder die Sinnen sich darob belustigen. In dem 2ten Repositorio siehet man aller Arten Fische, Schlangen, Eydexen etc. auf erstere Art angeordnet. Deßgleichen findet man auch in dem 3ten allerley Arten theils Vegetabilia, theils Mineralia oder Fossilia, unter welchen auch die grösten den untersten Raum einnehmen, die kleineren Sachen aber nach Proportion bis oben vertheilt werden; das 4te und letzte an dieser Seite begreiffet in sich allerhand See-Gewächse, Muscheln oder Schnecken etc., welche beydes zur Gemüths- und Augen-Ergötzung vernünfftig und zierlich dargelegt seyn. Nun haben wir noch auf beiden Seiten des Gemachs einen freyen Raum, woselbst die übrigen 2 Repositoria eines zu oberst und das andre zu unterst des Gemachs stehn. In dem, welches oben an stehet, siehet man lauter Anatomische Sachen, vornehmlich von Menschen, als Mumien, kleine balsamirte item anatomirte Kinder, deren Gerippe, wie auch von vollkommen erwachsenen Personen, aufgesetzet seyn, nebst andern anatomirten und durch Balsam oder gewissen Vernis künstlich zubereiteten Theilen von Menschen und Viehe. In dem am andern Ende des Gemachs und diesem gegen über stehenden Repositorio findet man denn lauter Curiosa Artificialia, oder künstliche Sachen, unter welchen ein Haupt-Unterscheid unter

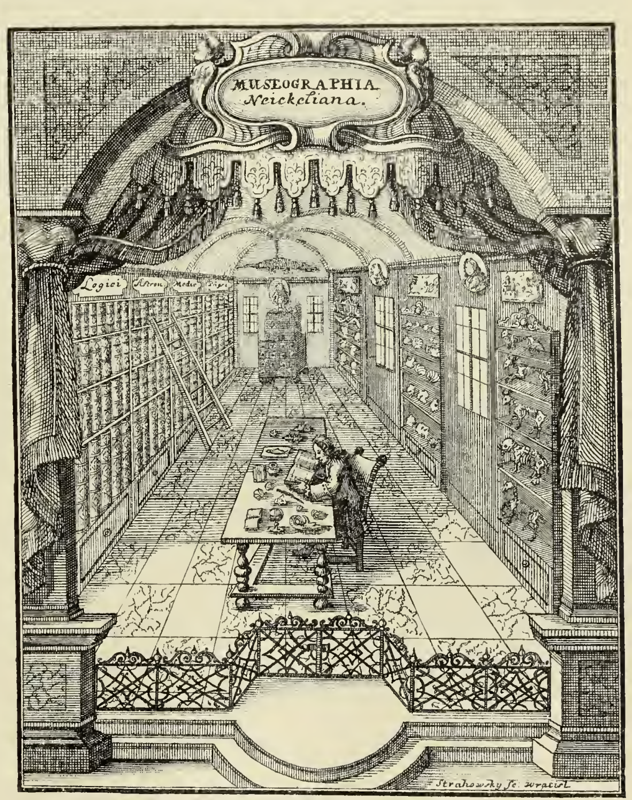


Fig. 92. Aus Neickels Museographia (1727).

denen antiquen und modernen sonderlich muß gemacht, überhaupt aber also eingerichtet werden, daß sowohl die Kunst als die Absicht der Dinge daran kan wahrgenommen werden. Dieses mir im Sinne vorgebildete Gemach hat 4fache Fenster, nemlich neben jeden, von denen 4. ersten, an der Eingangs-Seite, erwähnten Repositoriis gegen über, folglich haben wir noch offenen Raum für die drey mauerne Pfeiler, zwischen besagten 4. Fenster-Fachen. Der mittelste unter diesen dreyen kommt nun gerade gegen den Eingang oder Thür über zu stehen; daselbst wolte ich entweder ein schön laquirtes oder sauber von Holtz ausgelegtes Münz- und Medaillen-Cabinet hinsetzen. Dieses solte aber so eingerichtet seyn, daß oben auf demselbigen noch ein anderes kleines Cabinetgen stehen könte, worinnen lauter kleine Schubläden seyn solten, darinnen die aller pretieusesten und kleinsten Sachen, welche sonst leichtlich könten von abhanden kommen und verlohren werden, aufbehalten wurden; gleichwol müste darunter auch eine Ordnung gehalten werden, und zu denen Naturalibus, als z. E. Bezoar, Pedro del Porco, Steine aus dem Testiculo castoris, Hirschzähren, item kostbaren Minera, Gold, Diamanten etc. ingleichen zu den Kunst-Sachen, die von hohem Werth, z. E. einen Ring mit einem künstlichen Schloß und Thürmen von Edelsteinen und dergleichen, zu solchen sage ich, möchte ungefähr zu beyden Theilen die Helffte des kleinern Cabinets genommen, und nach gut befindlicher Ordnung eingetheilet werden. Zu beyden Seiten dieses mittleren Mauer-Pfeilers hätten wir noch einen leeren an jeder Seite, diese beyde solten mit dergleichen Bücher, auf zierlichen dazu gemachten Riolen oder Repositoriis besetzt seyn, welche von Museis oder Raritäten-Behältnissen handelten, wozu der am Ende des II. Theils angehängte Catalogus das seinige beytragen könte. Endlich und zum letzten könte sowol unter denen vier Fenster-Pfosten, als auch in der Mitte des Zimmers ein langer schmaler Tisch gesetzt werden, darauf man die etwa zur Speculation herunter gelangte Raritäten legen und besehen, oder auch in einem und andern Buche, was etwa verlangt würde, nachschlagen und überlesen könte. Diese Bücher könten zu desto besserer Parade allesamt in frantzösischen und wolvergüldeten Bänden eingebunden seyn, und solches um desto leichter, da ihre Zahl nur klein: an beyden Enden des Tisches könten ein Par große Globi, oben am Gewölbe aber einige ungeheuere große Thiere, zum Exempel ein Junger Walfisch, ein großer Crocodill, See-Hund, Schlange etc. aufgehangen, beym Eingange der Thüre aber zwey fürchterliche Löwen, Bären oder Tieger ausgestopfft gesetzt werden. Was etwa über denen Fenstern oder Repositoriis für Raum noch übrig wäre, möchte man mit raren Gemählden von berühmten Meistern besetzen oder behängen. Und dieses wäre mein zwar im Geist und Gedanken aufgerichtetes Museum, so ich mich aber auch allemal in der That zu praestiren erbiete."

Die Freude am Kuriosen hat noch sehr lange, das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch nicht nachgelassen; die Franzosen haben bekanntlich noch jetzt das Wort curiosité für eine bestimmte Richtung der Sammlertätigkeit. Selbst in den ersten Dezennien des XIX. Jahrhunderts ist im Mittelpunkte der geistigen Kultur Deutschlands, in Weimar (seit 1811) eine von Goethes Schwager Vulpius herausgegebene Zeitschrift erschienen, mit dem langatmigen

und charakteristischen Titel: Kuriositäten der physikalisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser.[77]) Sie präsentiert sich in ihrem Programm ausdrücklich als eine Kuriositätenkammer; und altväterisch wie der Titel berührt uns in der Tat zum großen Teil der Inhalt in seiner Buntscheckigkeit, obwohl Goethe selbst als gelegentlicher Mitarbeiter („Der Tänzerin Grab") nicht zu erscheinen verschmäht hat. Zumeist werden Sachen aufgetischt, die wir heute nur mehr in einem bescheidenen Eckplätzlein gewisser Familienjournale zu finden gewohnt sind. Es ist der Mühe wert, zwei Artikel aus diesem etwas überfüllten Schatzkästlein herauszuheben. An einer Stelle wird ausführlich des kuriosen Pusterich in Sondershausen gedacht, eines angeblich altwendischen Götzenbildes, das hier wahrlich am Platze ist und auch in der bekannten Invektive Goethes gegen seinen unglückseligen Nachtreter Pustkuchen auftaucht:

Pusterich, ein Götzenbild
Gräulich anzuschauen
Pustet über deutsch Gefild
Wust, Gestank und Grauen.



Fig. 93. Pusterich.
(Wien, Hofmuseum.)

Auch die kaiserliche Sammlung in Wien besitzt ein solches aberwitziges Männlein, das dem Meister wie ein Symbol widerwärtiger Dinge erschienen ist; dieses aber zweifellos eine Fälschung des XVII. oder XVIII. Jahrhunderts (Fig. 93), die sich ursprünglich, gleich ähnlichen Spielereien im Italien des Quattrocento, von naiven Experimenten mit der Dampfkraft herschreiben könnte, im XVIII. Jahrhundert jedoch, dank der romantischen Beschäftigung mit dem nordslavischen Altertum, des versunkenen Vineta usw. (der auch C. F. von Rumohr eine Abhandlung gewidmet hat) aktuelles Interesse erlangte. Noch mehr als darin kündet sich in anderen, gleichfalls für bare Münze hingenommenen Fälschungen die herannahende Romantik und die Wendung der Kuriosität zum Mittelalter an, nicht ohne einen dem XVIII. Jahrhundert eigentümlichen Beigeschmack. Das sind die sogenannten Baphomete (Fig. 94), angeblich Idole der Tempelritter, über welch' letztere gerade damals eine weitschweifige Literatur aufkam. Auch von ihnen ist natürlich, möchte man fast sagen, in den Weimarer Kuriositäten die Rede; der bekannte Wiener Orientalist v. Hammer-Purgstall hatte ihnen in seinen von Goethe fleißig ausgeschöpften Fundgruben des Orients eine überlange Abhandlung gewidmet, die an unkritischer Verkennung des historischen Sachverhalts wie an abstruser Gelehrtenakrobatik schwerlich ihres gleichen finden dürfte. In Wirklichkeit sind diese scheußlichen Fratzen, von denen eine große Zahl, einst bewundert, heute ins Cachot eines Magazins verbannt, im kaiserlichen Antikenkabinett zu

Wien vorhanden ist, Fälschungen plumpster Art, wahrscheinlich die allerdings gelungene Spekulation einer bestimmten Fälscherwerkstatt auf die Leichtgläubigkeit und Kuriositätensucht des damaligen Publikums und als solche lehrreich. Lehrreich vor allem dadurch, daß sie die Freude jener Zeit am Mysteriösen, am Cagliostrohaften recht deutlich zeigt, eine Erscheinung, die bekanntlich Goethes nachhaltiges Interesse erregt hat. Welche Rolle die freimaurerische Geheimniskrämerei, die opernhafte Symbolik damals gespielt haben, braucht nicht des weiteren ausgeführt zu werden; selbst ein Goethe ist dem nicht ganz fremd geblieben, hat er sich doch mit der Fortsetzung der Zauberflöte getragen [78]) und weisen Wilhelm Meisters Wanderjahre deutliche Spuren davon. Dergleichen tritt denn auch, freilich verfratzt und spukhaft, in jenen unleidlichen Mißgeburten einer abenteuerlichen Fälscherphantasie zutage, von denen sich des großen Dichters reines Auge gewiß mit Grauen und Abscheu gewendet hat.



Fig. 94. „Baphomete."
(Wien, Hofmuseum.)

Erweist sich so noch im Deutschland der napoleonischen Zeit der Gedanke der alten Kuriositätenkammer literarisch lebendig, so vermögen wir daraus zu ermessen, welche Bedeutung er für die vorausgehende Zeit gehabt haben mag. Die soziale Wirkung dieser alten Sammlungen ist auch nicht gering anzuschlagen. War doch ihr Besuch obligat für den Fremden von Distinktion; freilich fast auch nur solchen möglich, schon materieller Rücksichten halber. Keyßler berichtet, daß (um 1730) das übliche Trinkgeld bei dem Besuch der Wiener Schatzkammer nicht weniger als fünfundzwanzig Gulden, in der Gemäldegalerie zwölf Gulden betrug, wenn es auch auf mehrere Personen verteilt werden konnte. Selbst ein Montaigne, der sonst eben kein großes Interesse für bildende Kunst bezeugte, hat es nicht unterlassen, Ambras zu besuchen. Aber auch für den Gelehrten waren sie ein Schatz der Anschauung, Patins Relationen an den Herzog von Würtemberg mögen hier noch einmal Erwähnung finden; beiläufig gesagt, ist die Verbindung des gelehrten Beraters und der wissenseifrigen Fürsten charakteristisch. So ist es endlich kein Wunder, wenn die Literatur jener Zeiten eine überaus stattliche Anzahl von theoretischen Schriften und Anweisungen, Museologien und wie sie sich sonst

hochtrabend und weitschweifig genug betiteln mögen, aufweist. Eine davon mag hier die übrigen vertreten, das ist Dr. Michael Bernhard Valentini's, hochfürstl. hessischen Leib-Medici, der Experimental-Wissenschaft wie auch der Artzeneykunst Prof. Ord. in Gießen Musaeum Musaeorum oder vollständige Schaubühne aller Materialien und Specereyen . . . . der studierenden Jugend, Materialisten, Apotheker und deren Visitatoren, wie auch anderer Künstler als Jubelierer, Mahler, Färber usw. also verfasset und in etlich hundert sauberen Kupfferstücken unter Augen geleget, in zwei Folianten zu Frankfurt 1704—1714 erschienen (Fig. 95); sie enthält überdies zum Schlusse eine eigne, schon früher zu Kiel 1674 erschienene Abhandlung: Unvorgreiffliche Bedenken von Kunst- und Naturalienkammern, die nicht nur eine vollständige Theorie des damaligen Sammelwesens, sondern auch eine Geschichte desselben von König Salomo an, sowie eine Liste der damals bekannten fürstlichen und privaten Museen enthält.

Noch ausführlicher ist indessen die schon wiederholt zitierte Schrift von Joh. Casp. Neickel: Museographia, vermehrt von Dr. Kanold, Leipzig und Breslau 1727, besonders weil sie in ihrem II. Teil eine ziemlich vollständige Bibliographie aller alten Schmöker enthält, die, heute nur selten mehr zu Rate gezogen, einst zum ständigen Inventar gelehrter Arbeitsstuben gehörten und neben vielem Wunderlichem gar nicht wenig schätzbare Nachrichten enthalten. So ist auch Valentinis Buch, namentlich in kulturhistorischer Hinsicht merkwürdig genug; obwohl es sich im Grunde als eine Naturgeschichte der drei Reiche gibt, enthält doch namentlich der zweite Teil eine Fülle von Nachrichten über fast alle Dinge, die man damals als dem Gebiet der Kuriosität angehörig betrachtete, von sehr signifikanten Kupfern begleitet. Da werden bei Gelegenheit der verschiedenen Erden, nicht nur prähistorische Graburnen, altchristliche Lampen und Sarkophage, sondern auch Terra sigillata-Schalen und chinesisches Porzellan abgehandelt; nach den Versteinerungen, Dendriten u. s. f. folgen nicht nur die Naturspiele, wie Madonnenbilder in Stein gewachsen und dergleichen (wobei denn der Achatschale in der Wiener Schatzkammer sammt des gelehrten Lambecius seltsamer Deutung des angeblich darauf sichtbaren Namens Christi nicht vergessen wird), sondern auch die geschnittenen Steine der Alten. Dann ist wieder mitten unter den exotischen Pflanzen und Tieren von Hottentotten und Grönländern die Rede; die Mißgeburten sind auch nicht vergessen, und dem Basilisken wird noch die Ehre einer Abbildung zuteil. Das ist nun der Standpunkt jener italienischen Naturalienkabinette, aber doch mit einem deutlichen nordischen Einschlag. Auch die Arcimboldischen Fratzenköpfe spuken noch herein, und es ist höchst seltsam, aber ein echtes und rechtes Stück konservierten Mittelalters, daß am Schlusse dieses Abschnitts die berühmtesten Reliquien Christi und Mariae, wie der ungenähte Rock zu Trier, die Dornenkrone, der Kamm der h. Jungfrau, und was noch seltsamer ist, einträchtiglich mit dem Schwert — des Hussiten Ziska erscheinen. Ein klein wenig Ranküne des protestantischen Verfassers gegen die „Römisch-Katholischen“ ist dabei freilich im Spiel, aber die Materie wird dennoch ganz ernsthaft-langweilig traktiert.

Ebenso ist es nicht weniger ein Stück Mittelalter und ein Zeugnis für die lange Nachwirkung theologischen Geistes, wenn des weiteren in der Aufzählung der berühmten Kunstkammern und Naturalienkabinette auch ganz harmlos (und nicht ohne gewisse historische Berechtigung) die Kirchenschätze von Loreto, Aachen, Venedig erscheinen, und ein langatmiges, religiöses Gedicht in Alexandrinern „von der himmlischen Kunstkammer" den erbaulichen Beschluß macht. Beginnt doch auch Neickelius die Geschichte der Naturalienkammern allen Ernstes mit der Arche Noah. Ein Appendix „neu auffgerichtes Rüst- und Zeughauß der Natur" handelt dann von allen möglichen physikalischen Apparaten und Maschinen; der gelehrten Spielerei und Phantastik, die jener Zeit so sehr in den Gliedern liegt, hat man dabei, zumal in den Abbildungen, recht mit Lust die Zügel schießen lassen. Daß der Pusterich nicht fehlt, daß von Katzen- und Eselklavieren, einem arm- und beinlosen Wundermann des Langen und Breiten die Rede ist, wollen wir dem gelehrten Gießener Professor nicht so sehr verargen; spaßhaft ist es, daß mit einer neuerfundenen Dreschmaschine Dinge wie Flohfallen und Keuschheitsgürtel zusammengebracht werden, aber weß Geistes Kind diese weitverbreitete und lang benutzte Bibel der curieusen Sammler eigentlich ist, lehrt die lange, den dicken Folianten schließende Abhandlung über die Wünschelrute, ihre Herstellung und Verwendung.

Neben dem schweren Geschütz solcher Folianten und Quartanten existierte noch eine Anzahl löschpapierener Büchelchen, Vademekums für den wißbegierigen Reisenden, wie denn aus dem Nachlasse des gelehrten Numismatikers Johann David Köhler noch eines dergleichen herausgegeben worden ist: Anweisung für reisende Gelehrte, Bibliotheken, Münzkabinette, Antiquitätenzimmer, Bildersäle, Naturalien- une Kunstkammern u. d. m. mit Nutzen zu besehen. Frankfurt und Leipzig 1762. Die Bibliotheken, Münzkabinette, Antikensammlungen, Galerien, Naturalienkabinette, endlich die Kunstkammern werden darin mit abstruser Systematik und in einem oft komisch wirkenden gelehrten Ciceronijargon abgehandelt, ohne jegliche historische Einteilung und Einsicht, ohne jede Spur künstlerischer Bildung, wenn auch eine Anleitung, Kunstkenner zu werden, nicht vergessen wurde, die uns freilich eher an das spaßhafte Büchlein Detmolds erinnert. Es ist das leibhaftige bebrillte Stubenhockertum; richtig ist auch die seit der Gegenreformation bis zum Überdruß behandelte Materie von den Fehlern der Maler nicht übergangen. Es ist nicht ohne Interesse, das Kapitel über die Kunstkammern etwas näher anzusehen. Da ist denn alles untergebracht, was sich nicht deklinieren läßt und in den übrigen Schubfächern keinen Platz gefunden hat. Da haben wir Instrumente der verschiedenen Künstler (auch der Chirurgen nach dem alten Schulbegriff der Ars), Modelle von berühmten Gebäuden, vom Tempel Salomonis an (eine Sammlung der Art in Korkplastik befindet sich noch heute in dem überhaupt charakteristischen Museum von Darmstadt), künstliche Arbeiten in Elfenbein, Rhinozeroshorn, Kokosnuß, Straußeneiern, Drechseleien, die von Potentaten, wie Kaiser Leopold, dem Zar Peter, dem Landgrafen von Hessen-Kassel verfertigt wurden, Meisterstücke von Handwerkern, musikalische Instrumente (für die als Paradigma wieder die Sammlung von Kassel und darin das



Fig. 95. Titelkupfer aus Valentini's Museum Museorum (1704).

erbauliche „Katzenklavier“ des Landgrafen besonders angeführt wird), künstliche „Frauenzimmer Arbeit“ (hier mag im Vorübergehen an das Antependium aus St. Anna in Venedig, von den Töchtern Tintorettos gestickt und jetzt in Wien bewahrt, erinnert werden), kalligraphierte Schreibmeistersachen, Kunststücke von Krüppeln und Bresthaften, optische Instrumente, Sprachrohre, Uhren und dergleichen; merkwürdige Glassachen, wie das Lutherglas in Nürnberg, subtile Drahtarbeiten, zierliche Wachsbossierungen, wobei die scheußlichen Elaborate des Gaetano Zumbo, die noch heute im Bargello zu Florenz zu sehen sind, nicht vergessen werden und auch des Deutschen Neuberger und seiner Tochter Felicitas Erwähnung geschieht, von der das kaiserliche Hofmuseum in Wien noch Kunstwerke so recht im subtilen Geschmack jener Zeiten besitzt; ferner Goldmacherkünste, die aber doch schon für lautere Betrügerei erklärt werden (vielleicht hat der vielerfahrene Numismatiker Köhler dabei an die große Habsburger Medaille des Wiener Münzkabinetts von 1677 gedacht, die der Alchymist Wenzel von Reinburg aus Silber in Gold verwandelt zu haben behauptete); Kleider merkwürdiger Personen und fremder Völker, Waffen und Rüstwerk, wobei die Ambraser Sammlung gebührenderweise Erwähnung findet, jedoch auch die Hellebarde, mit der Wallenstein ermordet wurde; endlich das Porzellan, das schon in seinem abendländischen Ursprung aus dem Laboratorium eines Alchymisten die Signatur des Jahrhunderts an sich trägt.

Zopfig und wirr genug muß uns gerade diese Abteilung des Köhlerschen Vademekum erscheinen, wie überhaupt der Inhalt des Büchleins mit seiner wunderlich detaillierten Systematik und Nomenklatur; so wenn der brave Köhler des Langen und Breiten über die Einteilung der Statuen in nackte und bekleidete, stehende, sitzende, reitende u. s. f. peroriert. Derlei echt deutsche Schulmeisterei und Pedanterie kommt in einem anderen, viel ausführlicheren Kompendium auch zum Vorschein, dessen Titel allein zu seiner Kennzeichnung genügen würde. Das ist der „Geöffnete Ritterplatz, worinnen die vornehmsten ritterlichen Wissenschaften und Übungen, denen Liebhabern zum Vergnügen, vornehmlich der politischen Jugend zu Nutzen und denen Reisenden zur Bequemlichkeit an das Licht gestellet werden. Hamburg 1702“, drei dicke Bändchen mit mäßigen Kupfern. Es ist eine Enzyclopädie der „galanten Wissenschaft“ für den perfekten Kavalier, die in reichlich bunter Folge die Theorie der Kriegswissenschaft, der bildenden Künste, der Numismatik, der Reit- und Jagdkunst, der Maschinenkunde, der Altertumswissenschaft, der Bibliothekslehre, der Rechts- und Religionsgeschichte, der Raritäten- und Naturalienkammern, der Hüttenkunde und zu guter Letzt des kaufmännischen und Industriewesens enthält, Summa summarum also ein stattlich vollgepacktes Bündel alles Wissenswerten, ein Inbegriff und Abrégé dessen, was jene alten Sammlungen dem Reisenden zur Anschauung brachten. Dieses zopfige Kompendium ist aber noch der Reisebegleiter eines Winckelmann gewesen, und dergleichen läßt uns doch viele Wunderlichkeiten in einem andern Licht erscheinen. Man sieht, wie gerade in Deutschland das moderne Wissen sich durch Wust und Irrsal, aber auch durch die Fülle jener alten Magazine seinen Weg gebahnt hat; und wir wollen es niemals ver-

gessen, daß Goethe durch die Bestände einer solchen alten Kunst- und Naturalienkammer, der Weimarischen nämlich, eigenem Geständnis zufolge zu einer seiner bedeutungsvollsten, für die neuere Entwicklungslehre höchst fruchtbaren Entdeckungen, der Feststellung des Zwischenkieferknochens beim Menschen, geführt worden ist.

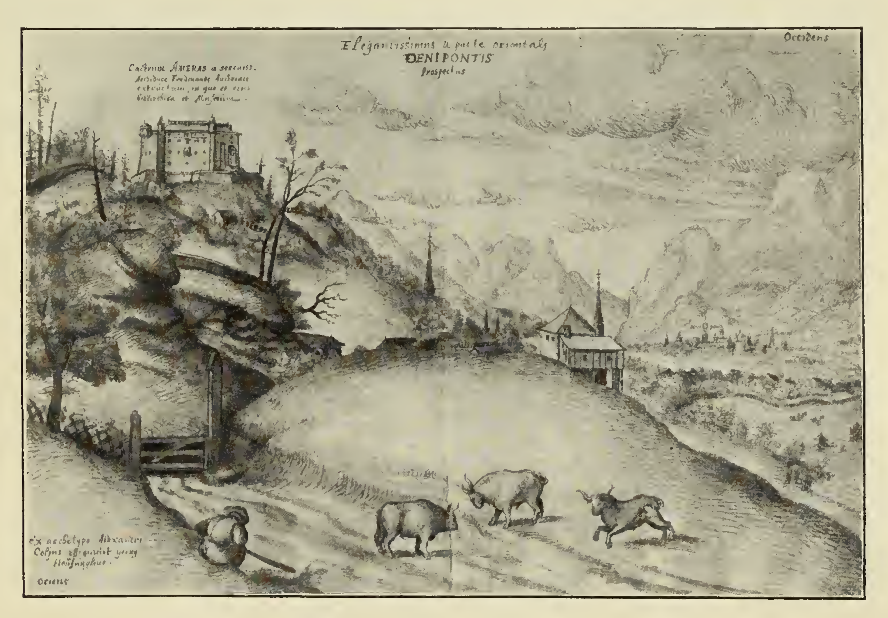


Fig. 96. Georg Hufnagel, Ansicht von Ambras.
(Wien, Hofmuseum.)



Fig. 97. Die Galerie in Sabbioneta.

III. Schluß.

Fernere Entwickelung des Sammelwesens.

Zum Schlusse soll der weiteren Entwicklung und den Anfängen modernen Sammelwesens ein Blick gewidmet sein. Zwei Länder sind da von besonderer Bedeutung, das eine, das man füglich das Geburtsland moderner Kunst und Wissenschaft nennen darf, Italien, das andere eine ultima Thule europäischer Kultur, aber zu Anfang wie zu Ende der zweiten großen Geschichtsperiode höchst bedeutend in das Getriebe eingreifend, England.

Ist doch jenes Italien das älteste Kulturgebiet im Westen, das schon einmal Auf- und Niedergang einer ganzen einheitlichen Weltanschauung gesehen hatte, während die übrigen Länder erst von vorne, aus naiver Kindheit und stürmischem Jünglingsalter beginnen mußten. Trotz aller Verdüsterungen mittlerer Zeiten ist die Antike hier doch immer die große Vergangenheit, ein nationales Erbe geblieben, und der neuere Individualismus streckt hier seine Wurzeln in altgepflügten Boden. Daß dies auch für die Kunst seine Bedeutung hat, ist schon oft gesagt worden. Nicht nur, daß die Künstler von alters her in dem Künstlerlande eine ganz andere persönliche und soziale Stellung in Anspruch nehmen als anderwärts, die Kunstwerke selbst erscheinen schon recht frühzeitig als individuelle Dinge, die um ihrer selbst willen geschätzt, gepflegt und gesammelt werden. Auch da hat gewiß ein antikes Erbe mitgespielt; die Gepflogenheit, Bildwerke auf öffentlichem Markt, an frei zugänglichen Hallen zur Schau zu stellen, ist das ganze Mittelalter hindurch niemals ganz erloschen. Bekannt genug ist der Pisaner Friedhof, mit seinen antiken Sarkophagen eine Künstlerakademie seit Niccolò Pisano; bekannt, daß die Loggia de Lanzi in Florenz schon im XVI. Jahrhundert berühmte Kunst-

werke aufgenommen hat. Dann ist der Gedanke der antiken Gloria nie gänzlich in Vergessenheit geraten, zumal in den weiter bestehenden alten Munizipien. Berühmten Bürgern des Altertums, einheimischen Dichtern und Schriftstellern sind auch im Mittelalter öffentliche Denkmäler gesetzt worden: Virgil hat deren zwei in Mantua, wo er überhaupt, auf Siegeln, Fahnen, als eine Art heidnischen Schutzpatrons erscheint, der jüngere Plinius das seinige sogar an heiliger Stätte in der Vaterstadt Como; eine Liviusstatue ist zu Anfang des XV. Jahrhunderts in Padua geplant worden, während Ovid die seinige in Sulmona wirklich erhalten hat. Wie lokale Erinnerungen im modernen Italien weiterwuchern, bemerkt der Fremde zuweilen mit einigem Erstaunen; reicht es auf diese oder jene Weise zum Denkmal nicht, so ruft wenigstens ein Kaffeehausschild die Glorie der Vergangenheit ins Gedächtnis, wie denn das kleine Settignano sein Café Desiderio oder Ancona ein Café Dorico hat. Endlich ist nicht zu vergessen, was alles an Resten der Antike aufrecht geblieben war, wie vor allem die zwei berühmtesten Reiterstatuen, der zum Caballus Constantini umgedeutete Marc Aurel in Rom und der erst in neuerer Zeit vernichtete Regisol von Paria; während eines der letzten Denkmäler dieser Art, das Reiterbild des Theodorich, von Karl d. Gr. aus Ravenna nach Aachen vor die Königspfalz versetzt, dort bald als anstößig empfunden und beseitigt worden ist. Auch im Mittelalter sind fortwährend Antiken der Erde entstiegen; das merkwürdigste Beispiel ist wohl jene schon einmal erwähnte, mit dem Namen des Lysipp bezeichnete Statue, die auf der Fonte Gaja, im Mittelpunkt der Stadt Siena, unter großer Begeisterung des Volkes aufgestellt, denn auch sofort von Künstlern wie Ambrogio Lorenzetti als Studienobjekt benutzt wurde; ihre nachträgliche Entfernung ändert nichts daran. Hier war eben schon von Anfang an nicht der Wille eines einzelnen über seine Zeit hinaus Blickenden maßgebend, mochte es auch der Wiederhersteller der alten Kaiserwürde sein, wie in Aachen, sondern der einer in Weisheit und Torentum gleichgestimmten Mehrheit. Alles das zeigt, daß die Rolle der Kunst hier ganz verschieden, daß diese ein weit wirkungsvollerer Faktor im öffentlichen Leben war, nicht ausschließlich religiösen und privaten Interessen dienstbar, sondern von vornherein andern Anregungen und Aufgaben zugänglich. Goethe hat diese Ansicht, als er einer Sitzung der olympischen Akademie in Vicenza beigewohnt hatte, drastisch genug in die Worte gekleidet: „Wenn man nur auch vor seiner Nation so stehen und sie persönlich belustigen dürfte! Wir geben unser Bestes schwarz auf weiß; jeder kauzt sich damit in eine Ecke und knoppert daran, wie er kann.“

Im fünfzehnten Jahrhundert erweitert und vertieft sich dies alles. Es beginnt die Wirksamkeit der großen Florentiner Künstler von Brunellesco bis Leonardo und Michelangelo, von Männern, deren geistige Bedeutung und Tatkraft fast durchweg, namentlich bei den beiden letzten, weit über die Schranken ihrer Kunst hinausragt. Einer der frühesten, Ghiberti, spürt nicht nur als Pionier moderner Naturwissenschaft, den optischen Gesetzen nach, sondern wendet seinen Blick, als erster, gerade durch ein antikes Vorbild, Plinius, angeregt, in die Vergangenheit zurück und gibt sich in seiner merkwürdigen Selbstbiographie von seiner künstlerischen Ahnenreihe Rechenschaft; es liegt

etwas ganz modernes, wie eine Vorahnung Goethes und des Entwicklungsgedankens darin.

Derart ist es kein Wunder, daß in den ältesten Sammlungen auf italischen Boden sich sofort rein künstlerische neben rein wissenschaftlichen, historischen Interessen geltend machen; das Kuriose, die Raritätensucht findet in ihnen höchstens ein bescheidenes Ecklein, ja man möchte meinen, daß dergleichen fast nur als atavistischer Rest vorhanden sei. Es ist typisch, daß die berühmte Antikensammlung im Mediceergarten[79]) sofort den Künstlern für ihre Studien zugänglich ist; ein Künstler ist denn auch ihr Konservator, jener Bertoldo, dessen Schüler Michel Angelo dort die stärksten Anregungen empfangen hat. Die Ateliers werden zu kleinen Museen, nicht nur der Florentiner Ghiberti hat eine Reihe ausgezeichneter Antiken besessen, darunter das lange Zeit berühmte, mysteriöse „letto di Policleto", das nach wunderlichen Irrfahrten zuletzt mit der Sammlung Rudolfs II. verschollen zu sein scheint, sondern ebenso in Oberitalien Squarcione, Mantegna, die Lombardi.

Solches unmittelbare und lebhafte Interesse an dem Erbe einer hochgeehrten Vergangenheit verbindet sich leicht mit der Wertschätzung lebendiger künstlerischer Gegenwart, in Äußerungen, die in dieser Intensität dem Norden im ganzen genommen fremd sind. Wie dereinst im Altertum werden Tonmodelle berühmter Meister, dann Handzeichnungen in den Werkstätten bewahrt, und hervorragende Werke, wie die Madonnenreliefs Donatellos und seiner Nachfolger finden in Stucknachbildungen weithin, auch in Privathäusern, Verbreitung. Vor allem tritt hier die im Norden nur geringfügige Kleinplastik in Bronze, auch ein antikes Erbe, ein. Nicht nur Originalwerke selbst könnten leicht durch den Guß vervielfältigt werden — und die sogenannte Plaquette dient ausgiebig diesem Bedürfnis — sondern dieser Kunstzweig erweist sich schon sehr frühe den Zwecken künstlerischer Reproduktion gefügig. Die verkleinerten Nachbildungen berühmter Antiken (daneben, wiewohl seltener, auch moderner Kunstwerke), die später einen Hauptteil der sogenannten Cinquecentobronzen ausmachen, beginnen schon im XV. Jahrhundert, namentlich in Mantua durch Pier Jacopo Alari, der sich selbst Antico nennt, und sie tragen die Kenntnis antiker Form in weite Kreise. Das Wiener Hofmuseum besitzt eine treffliche, von 1470 datierte Reduktion der später vielkopierten Marc Aurelstatue; und noch etwas älter ist die von Filarete für Piero Medici gefertigte, jetzt in Dresden. Von hier aus führt dann ein auch schon früh begangener Seitenpfad zur Nachahmung und weiter zur absichtlichen Fälschung, wie sie namentlich in dem großen Gießerzentrum Padua besonders in Schwung gekommen ist.

Sehr lehrreich für die italienische Auffassung ist sodann die Rolle, die der transalpinen Technik des Kupferstichs in Italien zufällt. Sie verliert dort gar bald ihren ursprünglichen, schöpferischen, originalen und intimen Charakter; schon zu Anbeginn reproduziert sie Zeichnungen geschätzter Meister und dient im Kreise Raffaels und Marcantons schon in völlig moderner Weise der Wiedergabe von Antiken wie von zeitgenössischen Werken. Nicht weniger frühe tritt in Italien das Gipsmuseum auf. Eines der ältesten, von dem zu uns Kunde gelangt ist, hatte im letzten Jahrzehnt des Quattrocento Lodovico

Gonzaga, Bischof zu Mantua, in seinem Schloß Gazzuolo angelegt.[80]) Im XVI. Jahrhundert folgt dann das Abgußmuseum Leone Leonis, das schon Stücke von bedeutender Größe, wie den Marc Aurel, enthalten hat.[81]) Rechnet man nun noch die schon sehr frühzeitig, im Trecento, von Künstlern wie von Liebhabern (gleich Oliver Forzetta in Treviso), eifrig gesuchten und gesammelten Handzeichnungen hinzu, die nicht zum geringsten Teile die Voraussetzung für Vasaris Geschichtswerk bilden, so ergibt sich eine Fülle unmittelbarer Anregungen, über die der Norden in solchem Maße nur spät oder gar nicht verfügt hat. Gerade das Beispiel des Aretiners zeigt, wie der erste und nächste Zweck dieser Sammlungen, Künstlern und Kunstfreunden zur Lehre und Anschauung zu dienen, allmählig zu historischer Würdigung des Verlaufes der Kunstgeschichte führt. Dieser künstlerisch-wissenschaftliche Doppelcharakter haftet denn auch den meisten der zahlreichen italienischen Privatsammlungen an; sie sind echte Ämateurkollektionen, von Kunstfreunden in ganz modernem Sinn angelegt, um der Kunstwerke selbst willen, den Besitzern zum Genuß, begünstigten und befreundeten Künstlern zum Studium.

Man darf nicht vergessen, wie lange noch Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik fast allein von ausübenden Künstlern betrieben wurden, und daß die langsam absterbenden Malerdirektoren der Galerien noch ein Überbleibsel aus jener Zeit sind. Ganz anders als im Norden, besonders in Deutschland, wo mittelalterliche Anschauungen besonders zähe hafteten, stand in dem alten Kulturlande südlich von den Alpen das formale Interesse an Kunstdingen einerseits, die philologische Würdigung der Altertümer anderseits, voran. So sind ein sehr echtes italienisches Gegenstück zu den Heiltumstühlen des Nordens die temporären Kunstausstellungen namentlich von Antiken, wie sie bereits aus dem Rom Leos X. überliefert sind.[82]) Wie aber diese in der Stadt der Päpste sich an eine kirchlich-weltliche Zeremonie, den Sacro processo des heiligen Vaters, anhängen, so sind charakteristischerweise im konservativen Venedig, noch im letzten Jahrhundert der Serenissima, die unter freiem Himmel stattfindenden Ausstellungen neuer Gemälde mit kirchlich-staatlichen Festen verknüpft, zu einer Zeit, in der schon der Pariser Salon existierte. Die Kirmessen der Niederländer mit ihrem Bilderhandel spielen doch auf einem anderen Hintergrunde.

So sind denn in Italien sehr frühzeitig methodisch angelegte, vollständige Sammlungen von Münzen, Gemmen, Inschriften, Porträts zu finden, die unmittelbar zu gelehrter, antiquarischer Betrachtung hinüberleiten; es ist kein Zufall, daß Italien eine historische Lokalliteratur besitzt, die von keinem zweiten Lande auch nur annähernd erreicht wird, und daß Vasaris Biographien direkt an die große Porträtsammlung seines Gönners Giovio anknüpfen. Nicht viel anders ist es mit den Sammlungen von Naturobjekten bestellt, die ebenfalls sehr frühe selbständig und systematisch geordnet, nicht so sehr unter dem Gesichtspunkt des Kuriosen mit Artefakten aller Art vermengt erscheinen. Dieser ganz moderne Geist zeigt sich nun auch in dem sozialen Milieu dieser Sammlungen. Nicht nur im demokratischen Toscana, auch in den uralten Munizipien des im übrigen ausgiebig von französischer Chevalerie beeinflußten Oberitalien steht der private, bürgerliche Sammler unmittelbar neben dem Fürsten; fließen

doch die Stände überhaupt ineinander. Das ist eine Erscheinung, die noch heute in Italien auffallender ist denn anderswo, und die in den übrigen feudal und zünftig vielschattierten Ländern kaum ein Gegenstück hat, nicht einmal in dem frühe zu bürgerlichem Wohlstand gelangten, vielfach mit Italien verbundenen und verwandten Flandern, kaum auch in den großen süddeutschen Handelsstädten. Gleich zu Anfang des XIV. Jahrhunderts enthüllen die merkwürdigen Tagebuchnotizen eines Bürgers von Treviso, des Olivier Forzetta die ganz modern anmutenden Sammlerinteressen des Mannes, der nach Antiken und nach Handzeichnungen angesehener Maler fahndet. In der vollen Renaissance steht neben dem mit erlesenen Kunstwerken als völlig modernem Interieur ausgestatteten Studiolo der Isabella d'Este im grauen Schloß von Mantua[83]) das Atelier des Künstlers oder die Klause des weltflüchtigen Philosophen, wie des Sabba da Castiglione[84]) in seiner ritterlichen Magione zu Faenza, die in malerischer Verwahrlosung bis heute erhalten geblieben ist.

Ähnlich wie einst in der Kaiserzeit ist der Fürst der italienischen Renaissance kaum mehr als ein primus inter pares, vom Privatsammler nur durch größere Fülle seiner Mittel unterschieden. Fast ist der Name Mediceer ebenso zu einem Gattungsnamen geworden, wie der ihres alten etrurischen Landsmannes Maecen; aber sie sind nur eine vom Schicksal besonders begünstigte Familie unter jener reichen und vielgewandten Kaufmannswelt von Florenz, der die Strozzi, die Doni und Martelli und wie sie sonst heißen, angehören; neben ihnen steht ganz vollwertig ein Mann banausischer Herkunft, gleich Ghiberti. Ein Verzeichnis von Privatsammlungen, wie es der sogenannte Anonymus des Morelli, Marcanton Michiel zu Anfang des XVI. Jahrhunderts für Oberitalien hinterlassen hat, ist z. B. in Deutschland für die gleiche Zeit gar nicht zu erwarten; auch wenn man von den Kunstschätzen in den Palästen der Nobili Venedigs[85]) und Genuas ganz absieht.

Italien, die Wiege der modernen Kunst, ist derart auch die Wiege des modernen Sammlergeschmacks gewesen. Namentlich im Laufe des XVI. Jahrhunderts treten die großen Bildergalerien, nicht mehr wie im Norden als Anhängsel der Kunstkammern oder mit ihnen verquickt, sondern selbständig und in dominierender Stellung, immer deutlicher hervor; ihr Name ist zwar aus Frankreich überkommen und bezeichnet ursprünglich einen langen Korridor, wie er noch jetzt den charakteristischen Bestandteil der Uffizien, auch des Louvre und selbst des modernen Pradomuseums in Madrid bildet; die Sache selbst ist aber durch und durch italienisch und für das übrige Europa vorbildlich gewesen.

Die angebliche Stoa poikile in der Villa Hadrians zu Tivoli ist allerdings neueren Untersuchungen zufolge auszuschalten; dafür besitzt aber Italien, neben den alten Museumssälen des Kastells zu Mantua, die äußerlich noch wohlerhaltene Antikenhalle des Vespasiano Gonzaga in seiner kleinen Residenz Sabbioneta, mit einer offenen Säulenhalle unter einer durchlaufenden langen Galerie im oberen Stockwerk; ihr einstiger Inhalt befindet sich jetzt zumeist in Mantua (Fig. 97).[86])

Natürlich stehen die fürstlichen Sammlungen dieser Art voran, vor allem die mediceischen in Florenz,[87]) deren berühmte Tribuna mit den erlesensten

Werken (darunter dem Porträt Leo X. von Raffael) schon im XVI. Jahrhundert bestand, dann die von Mantua, Modena und Neapel; aber an sie reihen sich unmittelbar die großen römischen,[88]) venezianischen und genuesischen Galerien in den Privatpalästen; in den beiden letzteren patrizischen Republiken verliert die Scheidung des Privaten von dem Besitz des Staatsoberhauptes jegliche Bedeutung. Es genügt, Namen wie Borghese, Grimani oder Doria zu nennen.

Dieses wälsche Sammelwesen hat nun bald nach außen gewirkt, am frühesten nach Frankreich, das von jeher Neuerungen zugänglich, sie stets am energischesten propagierte und das auch mit seiner eigenen nationalen „gotischen" Vergangenheit am frühesten und gründlichsten gebrochen hat, während Deutschland an der halb mittelalterlichen Form der Kuriositätenkammer die längste Zeit festgehalten hat. Schon Franz I. hat durch Primaticcio eine Reihe von Bronzeabgüssen nach berühmten Antiken herstellen lassen; im XVII. Jahrhundert nimmt die königliche Galerie des Louvre durch die Erwerbung zweier großer Privatsammlungen, des Kardinals Mazarin und des Bankiers Jabach, recht eigentlich ihren Anfang.[89]) Es hieße die hier gesteckten Ziele allzuweit überschreiten, wenn die großen Sammlungen jener Zeit auch nur flüchtig geschildert werden sollten; das ist völlig ein Thema für sich. Nur das wäre nachdrücklich hervorzuheben, daß die Sammlertätigkeit der Großen (von Deutschland abgesehen) sich ganz im Sinne italienischen Amateurwesens äußert. Das gilt besonders von Philipp II. von Spanien, einem Kunstfreunde von wirklichem, feinem Verständnis, der in Justi einen unübertrefflichen Schilderer gefunden hat.[90])

Wie Margarete von Österreich in ihrer Residenz zu Mecheln eine der frühesten nordländischen Amateursammlungen ganz ausgeprägten Charakters besessen hat, so hat ihr Nachfahre Erzherzog Leopold Wilhelm, von seinem schon besprochenen Raritäten-Kabinett abgesehen, durch kluge Ausnutzung trefflicher Gelegenheiten, wie z. B. der Versteigerung des fürstlichen Bilderbesitzes nach der englischen Revolution, gleichfalls in den Niederlanden jene berühmte Gemäldesammlung zusammenbringen können, die noch heute, trotz manchen Einbußen und bösen Eingriffen den kostbaren Grundstock der Kaiserlichen Galerie in Wien bildet. Ihr Aspekt ist bekanntlich durch eine Reihe von Bildern des jüngeren David Teniers überliefert,[91]) die uns in die intime Stimmung dieser echten und signorilen Liebhaber-Sammlung einführen (Fig 98.), während ihre spätere Aufstellung in der Stallburg zu Wien ein charakteristisches und betrübliches Beispiel für die gewaltsame Art liefert, in der man die Bilder durch Beschneiden und Anstücken in ein ohne Widerrede höchst wirkungsvolles dekoratives Ganzes zwang. Im deutschen Reiche steht Kaiser Rudolf II. (neben Maximilian II., dessen Dilettantismus wohl einmal eine Schilderung verdiente) als Antiken- und Gemäldesammler voran, mit den für seine Person und Umgebung charakteristischen Erscheinungen, von denen wiederholt die Rede war. Selbst der äußerste Norden, der jetzt überhaupt in die Geschicke Europas bestimmend und verhängnisvoll einzugreifen beginnt, stellt sich nunmehr ein, in der Königin Christine von Schweden, mit ihrem bezeichnenden Zuge nach dem Süden, wie denn diese Frau, unstät in ihrem Leben und Trachten, im Schatten des Stuhles Petri ihre letzte Ruhestätte gefunden

hat.[92]) Ganz zum Schlusse meldet sich noch der äußerste Nordosten, das Moskowiterreich, das seit Peter d. Gr., oft in parodistischer Weise, bemüht ist, sich dem Westen zu assimilieren. Peter hat selbst, seinen bekannten Neigungen entsprechend, freilich ohne sonderlichen Geschmack, holländische Bilder gesammelt; die Gründerin der prunkvollen Sammlungen der Eremitage ist aber eine Westeuropäerin, jene deutsche Prinzessin aus Anhalt, die in der Geschichte den berühmten Namen der zweiten Katharina führt. Von England wird sogleich zu sprechen sein. Solcher übermächtiger Einfluß kann in der Zeit der Hegemonie Italiens auf fast allen Gebieten bildender und tönender Kunst schwerlich Wunder nehmen; traten doch damals nicht nur das römische Barocco, sondern auch die neapolitanische Oper ihren Siegeszug durch die Welt an, und beherrscht der Palladiostil die Gotteshäuser und öffentlichen Gebäude gerade der protestantischen Lande, fast könnte man sagen bis heute. Ihnen folgt der gewaltige Schwarm wälscher Kapellmeister, Musiker, Sänger, Tänzer, Hofdichter, Architekten und bildender Künstler überhaupt, die an den Höfen Europas vom Manzanares bis zur Newa und von der Themse bis zur Donau in höchst angesehener Stellung, als Cavalieri und Conti die fürstliche Gnadensonne genießen, oft zum Groll und Schaden der beiseite stehenden einheimischen Künstler. Daß die Malerei der beiden so höchst selbständigen und nationalen Gebiete jener Zeit, der südlichen Niederlande und Spaniens ohne die Voraussetzungen italienischer Kunst gar nicht denkbar wäre, ist eine viel zu bekannte Tatsache, als daß hier des weiteren dabei verweilt werden müßte.

Ein einziges kleines Gebiet auf mühsam dem Meere bestrittenem Marschboden gelegen, das eben erst seine politische Selbständigkeit errungen hatte und nun rasch zur kolonialen Weltmacht heranwuchs, macht eine Ausnahme: die nördlichen Niederlande, die sich in Glaubenskämpfen von den südlichen geschieden hatten. Wohl spielen sie mit ihrem bürgerlichen Milieu in der Geschichte der großen Sammlungen gerade keine sehr hervorragende Rolle, aber sie sind merkwürdig dadurch, daß in ihnen zuerst ein reiner Privatgeschmack, — die Bezeichnung rührt von Jacob Burckhardt her — groß geworden ist. Zu Ende des XIV. Jahrhunderts war schon den alten Niederländern der Blick für Landschaft und Interieur aufgegangen und mit ihren Bildchen, voll intimen Reizes, ganz und gar in den Rahmen der nordischen Privatwohnung passend, hatten sie sich in der Folge selbst das überall monumental gesinnte Italien erobert und in einem vielleicht noch nicht ganz erkannten Umfange anregend und bahnbrechend gewirkt; es wird nicht immer genügend betont, daß ihre Kunst (wie fast gleichzeitig ihre Musik) in jenem Zeitraum die Hegemonie besitzt. Freilich ist das häusliche Andachtsbild im kleinen Format schon zur Zeit der Giotteske vorhanden gewesen, als Fortsetzung der byzantinischen Heiligenbilder, die heute im Osten Europas und selbst über dessen östliche Kulturgrenze herein herrschend sind; aber dies ist vor allem religiös bestimmt, sein sakraler Charakter steht unbedingt voran, das Kunstwerk als solches erst an zweite Stelle drängend. Im Quattrocento ist das noch fühlbar genug, wenn auch die für das Haus oder die Reise bestimmten Altärchen, die Madonnenreliefs in Marmor, Stuck und Ton, die Porträtbüsten über Kaminen und Türstürzen der Renaissancewohnung ihr charakteristisches Aussehen verleihen.



Fig. 98. D. Teniers, Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Sammlung zu Brüssel.
(Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.)

Auch da überwiegt noch stark das Religiöse, Es ist charakteristisch, daß die ganze langdauernde Werkstatt der Robbia kaum einen rein profanen Gegenstand aufweist, und daß das Kinderporträt an den bekannten freilich zumeist in Kirchen gestifteten Jesus- und Giovanninobüsten der Florentiner in kirchlicher Einkleidung auftritt.

Auch das italienische Studio, wie es auf den zahlreichen Hieronymusbildern der Venezianer namentlich so reizvoll erscheint, entbehrt eigentlicher Intimität und hat etwas von monumentaler Kühle; wie noch heute die italienische Wohnung in ihrem Nebeneinander von Monumentalität und Kargheit dem Nordländer leicht den Eindruck des Unwohnlichen und Unbewohnten macht. Im XVI. Jahrhundert dringt dann wohl nach dem romantischen Vorspiel des Quattrocento, das sich am liebenswürdigsten in den Truhenbildern entfaltet, ein breiter Strom profanen Wesens in die italienische Malerei; aber es gehört, bezeichnend für dieses Land voll antiker Erinnerungen, zum allergrößten Teil einer künstlich belebten, gelehrten und mythologischen Welt an, die mit lebendiger Gegenwart nur literarisch zusammenhängt. In dieser Heimat des großzügigen Fresco, der monumentalen Paläste hat auch das Leben einen Zug ins Große und Öffentliche, bei allem eigensüchtigen Vordrängen des Individuellen gar viel von der sozial bedingten Publizität der Antike. Zumal im germanischen Nordwesten war das alles ganz anders. Es war sicher nicht allein die kirchliche Bewegung, die die alten Gebilde religiöser Kunst aus den Kirchen warf, in „Götzenkammern“ verbannte und damit der bildenden Kunst das größte Stoffgebiet der Ahnen zum besten Teile verschloß; da meldete sich vielmehr ein rassenhafter Zug, der schon frühe bemerkbar wird. Das alles kommt nun in Holland[93]) zur Aussprache, das eigentlich Private, Intime und Stimmungsreiche, ohne alle monumentale Prätension, die große Welt im Kleinen geschaut, befreit vom Zwange des Kirchlichen und des Antiken, fern von allem Geräusch der Öffentlichkeit, eine ganz häusliche Kunst im Winkel, zugleich bei diesem praktischen Krämervolk ganz merkwürdig mit materiellem Gewinnst, einer unglaublich regen Bilderspekulation verknüpft, eine Kunst vom einfachen Existenz- und Sittenbild bis zur Landschaft der eigenen Fluren, selten akademisch heroisiert und staffiert, bis zum Tier- und Blumenstück und zum Stilleben herab, als äußerster Gegensatz zu dem raumfrohen mythologischen Wandfresko in den Palästen Welschlands, wo der alte stolze Name Palatium so wohlfeil geworden ist.

Aus der Entwickelung modernen Geisteslebens ist die holländische Kunst weniger hinwegzudenken als etwa die des stammverwandten katholisch-flämischen Südens. Es wird allzuoft übersehen, daß wir mit ihr, auch da wo sie uns fremd geworden ist, durch viel stärkere Fäden verknüpft sind als mit der großen Malerei Italiens, die im XVIII. Jahrhundert unter den rauschenden Fanfaren Tiepolos im Tor der Vergangenheit verschwand. Die Meister des Cinquecento und Seicento einerseits, die Holländer anderseits sind die beiden gegensätzlichen Elemente, die sich in der Zusammensetzung der großen Galerien des XVIII. Jahrhunderts wirksam erweisen, bei merklicher und natürlich sich ergebender Hinneigung der nördlichern protestantischen Lande zu dem stamm- und bekenntnisverwandten Holländertum.

Die fast zweihundertjährige Episode der holländischen Malerei zeigt das Aufkommen eines ganz neuen Geschmacks, der den Umschwung der Ansichten kennzeichnet. Das Moderne darin ist aber von einem anderen noch nördlicheren Lande aufgenommen und fortgesetzt worden, das überhaupt, auch politisch, das Erbe Hollands übernommen hat, von England.

Man kann sagen, daß die Vorposten der das ganze Abendland erschütternden französischen Revolution auf britischem Boden gestanden haben, wie nicht minder diejenigen der Epoche deutschen Geisteslebens, die immer mit dem Namen Imanuel Kants bezeichnet sein wird, der selbst bekanntlich schottischer Abstammung war; und man braucht bloß die beiden Namen Isaak Newton und Charles Darwin auszusprechen, um das ungeheure Stück moderner Kulturarbeit, das sie begrenzen, anzudeuten. In diesem merkwürdigen Inselland, in dem Urältestes noch unbehindert neben Modernstem lebt, beginnt die neue Zeit reichlich ein halbes Jahrhundert früher als auf dem Kontinent; zwischen die zweite Hälfte des XVIII. und die erste des XIX. Jahrhunderts fällt keineswegs jene scharfe Cäsur wie dort.

England hat freilich immer, und besonders seit dem Ende des XV. Jahrhunderts, ein höchst intensives Kunstleben besessen, trotzdem ihm eine nationale Kunst im eigentlichen Sinne gefehlt hat. Künstler von allen selbständigen Gebieten des Festlandes, Italiener wie Deutsche, Vlämen und Holländer haben hier Ehre und Erwerb gefunden, und vielleicht hat gerade diese Internationalität den Boden für die weitere Entwickelung bereitet. Der Historiker ist ja einem sinnreichen Worte zufolge ein rückwärts gewandter Prophet und soll sich vor Ausblicken in die Zukunft hüten; es darf aber doch daran erinnert werden, daß fast die nämlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik sich zeigen, und daß es mindestens sehr voreilig ist, diesem Lande, das schon einmal in der Geschichte des mittelalterlichen Kontrapunktes eine sehr bedeutende Stelle eingenommen hat, das einem Händel, einem Haydn die größten Ehren ihres Lebens zuteil werden ließ, Begabung und Zukunftsrolle auf diesem Felde ohne weiteres abzusprechen, wie es nicht selten geschieht.

Auf einem Boden dieser Art, prädestiniert für die künftige koloniale und kommerzielle Weltmacht, konnte sich in dem Verkehre mit allen Nationen, trotz insularer Abgeschlossenheit und Selbstgenügsamkeit, trotz allem starren Festhalten an überkommenen Bräuchen, Vorurteilen und Survivals jene Weite des Blickes und jene merkwürdige Auslese des Besten erzeugen, die britisches Leben seit dem XVII. Jahrhundert auszeichnet, und die ebensowohl die hohe Bewunderung verständlich macht, die ihm die Besten unserer Nation gleich Lichtenberg, Goethe, Schopenhauer seit jeher gezollt haben, als auch jenes, daß aus dem Lande des puritanischen Sabbaths und schlimmster, eben von Schopenhauer mit seinem groteskesten Grimm verfolgter Bigotterie, ein Mann gleich Darwin hat hervorgehen können.

Es könnte fast symbolisch erscheinen, daß der Oranier Wilhelm III., der ehemalige Generalstatthalter der freien Niederlande zu Ende des XVII. Jahrhunderts den englischen Königsthron bestiegen hat. Wie nach dem Utrechter Frieden von 1713 die Hegemonie der Meere und des Welthandels tatsächlich von Holland auf England übergeht, so finden die modernen Lebensformen der

Niederlande in diesem Lande alter konstitutioneller, weiterhin auch für den Kontinent vorbildlicher Einrichtungen ihre gedeihliche Fortsetzung. Und nun ergibt sich auch die höchst denkwürdige Erscheinung, daß dieses seit dem frühen Mittelalter — in dem es eine bedeutende Rolle inne gehabt hatte — an eigener Kunst arme und auf das Ausland gewiesene Land kraftvoll die künstlerische Tradition seiner stammverwandten Nachbarn von jenseits des Kanals ergreift und in ganz originaler Weise weiterführt. England ist dann das einzige Land des Okzidents gewesen, das sich der napoleonischen Tyrannis durchaus erwehrt hat; während die alten Kunstüberlieferungen des Kontinents verebben oder unter den Sturzwellen der Revolution und des Empire zeitweilig verschwinden, werden in England stätig die Probleme der modernen Malerei angefaßt, tragen Künstler gleich John Constable, William Turner und in bescheidener Weise, aber höchst einfluß- und wirkungsreich, die noch heute kaum im Ausland bekannte, völlig nationale Aquarellistenschule das Panier moderner Kunstanschauung siegreich aus dem XVIII. in das XIX. Jahrhundert hinüber. Es ist kein Wunder, daß dieses England, was erst eine spätere, nicht mehr durch Übermaß von Haß und Gunst in ihrem Urteil getrübte Zeit deutlicher erkennen wird, zu Ende des abgelaufenen Jahrhunderts einen neuen eigentümlichen Stil in die Welt gesandt hat, einen Stil, dem man alles absprechen mag, nur nicht, daß er von modernem Fühlen und Denken, bis in seine wundersamen historischen Anempfindungen hinein, innerlichst erfüllt ist.

Die Geschichte des englischen Kunstbesitzes hat, mit Heinrich VIII.[94]) beginnend, ihren Glanzpunkt in Karl I., dem Gönner van Dycks und Rubens. Machen sich doch unter ihm schon charakteristische Seiten englischen Sammelwesens geltend. Nach der Einnahme Mantuas wußte der König den reichen Bilderbesitz des Herzogs an sich zu bringen; darunter befand sich auch der berühmte Triumphzug Caesars von Mantegna, der bekanntermaßen noch heute in Hamptoncourt bewahrt wird. Es wird sich noch zeigen, wie sehr dieses Hereinspielen des Quattrocento von Bedeutung ist. Die Sammlung Karls I. ist heute in ihrer äußeren und inneren Beschaffenheit noch wohl vorstellbar, dank dem vortrefflichen, sachkundigen Inventar, das des Königs Custos, der Holländer Vanderdoort verfaßt hat, und das im XVIII. Jahrhundert von Bathoe in London[95]) in einer splendiden Publikation 1757 in Druck gelegt worden ist. Es ist eine überaus gewählte echte Amateursammlung, die den zahlreichen der Art, die der englische Hochadel in seinen Landhäusern und Stadtpalästen voll exklusiver Vornehmheit verschlossen hält, präludiert. Ihre Aufstellung in Whitehall ist auch dafür ungemein bezeichnend. Die Kunstwerke schlossen sich enge ihrem Besitzer an, sie waren nicht zu einer steifen und monumentalen Galerie oder einer abenteuerlichen Kunstkammer vereinigt, sondern dienten als intimer Schmuck eines höchst vornehmen Interieurs; es ist das in größte Weiträumigkeit übersetzte Studiolo des italienischen Renaissanceamateurs. Allerdings kam nach dem tragischen Tode des königlichen Sammlers auf dem Schafott sein Besitz unter den Hammer und wanderte zum großen Teil ins Ausland. Erzherzog Leopold Wilhelm hat damals manches kostbare Bild erstanden, das noch heute zu den Zierden der Wiener Galerie gehört, und es ist ihm geglückt, auch aus dem Besitz eines andern großen Sammlers, des

Herzogs von Buckingham[96]) manches an sich zu bringen. Schon das Beispiel dieses Günstlings Karls I. zeigt die Rivalität der englischen Aristokratie mit dem Throne. Aber der eigentliche typische Sammler dieser Periode, dessen Name heute noch einer Gesellschaft von Kunstfreunden zum Schilde dient, ist Graf Arundel, dessen Blick schon nach jenem griechischen Osten gezogen ward, aus dem Lord Elgin zwei Jahrhunderte später die berühmtesten Beutestücke des britischen Museums heimbringen sollte. Arundel hat selbst das südliche Europa wiederholt bereist, er ist im Norden der vornehmste und früheste Sammler altgriechischer Kunstwerke und Altertümer im großen Stil, und voll von Unternehmungslust; höchst merkwürdig ist es, daß er schon eine Expedition von Malern und Gelehrten nach den griechischen Inseln ausgerüstet hat, die denn auch mit ansehnlicher Beute zurückgekehrt ist. In seinem Kreise ist das berühmte Buch des Deutschen Franciscus Junius „de pictura veterum“ entstanden, die erste weitumfassende Theorie und Geschichte der alten Kunst, ein Werk, das die Bestrebungen der englischen Gesellschaft unter Karl I. ebenso kennzeichnet, wie daß damals bereits in einer jener Unterweisungen für den vollendeten Kavalier der merkwürdige Ausdruck „to transplant old Greece into England“ auftaucht, als Programm, das zu jener Zeit auch schon in Wirklichkeit umgesetzt worden ist. Ebenso ist es charakteristisch, daß Hand in Hand damit die Erforschung der eigenen Vorzeit, die Würdigung der alten heimischen Denkmäler geht; Cambdens archäologisches Sammelwerk Britannia war schon zu Anfang des XVII. Jahrhunderts in Druck gelegt worden.

In alle dem liegen sehr bedeutende und fruchtbare Momente. Ganz modern und im Sinne italienischen Sammlerwesens vorzüglich auf das Kunstwerk selbst gerichtet, erscheint die Tätigkeit dieser Kunstfreunde; in der Tat sind Sammlungen, wie die Karls I., aber auch wie die heute noch in alter Anordnung erhaltene von Landsdowne-House, wie die freilich viel modernere, nunmehr der Öffentlichkeit übergebene des Sir Wallace in Herford-House, dem Amateurgeschmack der Renaissance durchaus wesensähnlich. Dazu gesellt sich jedoch als ein sehr eigenartiges Motiv der Sinn für das Historische, namentlich in der ganz bestimmten Richtung auf die Anfänge und Inkunabeln der Kunst, nicht nur im eigenen Lande, sondern auch im Süden, in Italien und Griechenland, und, was noch mehr sagen will, deren unmittelbar folgende praktische Betätigung. Schon im XVII. Jahrhundert beginnen die Reisen der Engländer und ihre gedruckten, vieles umfassenden und deshalb stets eifrig übersetzten und gelesenen Reisebeschreibungen. Hier mögen die von dem gelehrten Arzte Eduard Browne herausgegebenen genannt werden; seine Fahrten haben ihn bis nach Thessalien geführt.[97]) Dergleichen ist mehr als das allgemeine Inventarstück damaliger vornehmer Erziehung, die große Tour durch Europa; bei den Engländern hat sie doch eine andere Färbung, eine bedeutende Erweiterung und Vertiefung erhalten. Der Reisebegleiter des berühmten französischen Archäologen Jacob Spon auf dessen 1675—1676 nach Griechenland und dem Orient unternommenen Forschungsreise war ein vornehmer Engländer, George Wheeler. Noch heute unterscheidet sich die Art des Reisens der Engländer, die man nicht nach Karikaturen beurteilen

darf, sehr zu ihrem Vorteil von der anderer Nationen; alles missgünstige Gerede kann darüber nicht täuschen, daß es sich bei ihnen um eine ganz andere, innerlich gefestigte Kultur handelt. Fast möchte es uns bedünken, als ob in diesen Abkömmlingen der Angelsachsen, Dänen und Normannen der uralte Wandertrieb jener nordgermanischen Abenteurer und Entdecker im modernen Kleide erscheine. Von Arundels Reisen und Expeditionen nach Gegenden, die für den Kavalier damaliger Zeit recht weit hinten in der Türkei lagen, war schon die Rede; nicht einmal Italien, dessen Guiden und Reisebeschreibungen, wie die von Barri[98]) (schon 1679 ins Englische übersetzt), Scaramuccia[99]) u. a. doch immer lokal und vor allem auf das eigene Land beschränkt bleiben, hat dem bereits 1728 französisch erschienenen Kunsthandbuch der beiden Richardson[100]) etwas von gleicher Wirkung an die Seite zu setzen. Es ist denkwürdig genug, wie früh und stark diese Nation, durch deren ganze moderne Kunst, nicht nur die des Praeraffaelitentums, ein fein archaisierender Zug geht, von den herben Jünglingsperioden bildender Kunst angezogen wurde. Die Briten sind derart nicht nur die ersten Sammler großen Stils der griechischen Antike, sondern auch des italienischen Quattrocento geworden, zu einer Zeit, deren Ideale das Cinquecento und die bolognesischen Großmaler waren. Namentlich die im Venedig des XVIII. Jahrhunderts weilenden Engländer, wie Strange, Slade, Hamilton, Hoare haben in aller Stille ihre Schätze gesammelt; und es ist die Kollektion eines englischen Kaufmannes, Solly, der die Berliner Galerie nicht nur eine Reihe ihrer seltensten altitalienischen Meister, sondern auch den Löwenanteil des Genter Altarwerks verdankt. Nicht ohne Grund hat noch Goethe in seiner italienischen Reise die „wunderliche Grille" bekannt, daß er sich sehnlichst wünschte, von einem wohlunterrichteten Manne, von einem kunst- und geschichtskundigen Engländer nach Italien geführt zu werden; und als er in Padua 1786 die vom Konsul Smith in Venedig, dem bekannten Gönner Canalettos, veranstaltete Ausgabe des Palladio sich zugeeignet hat, entfährt ihm der Ausruf: „Das muß man den Engländern lassen, daß sie von lange her das Gute zu schätzen wußten, und daß sie eine grandiose Art haben, es zu verbreiten".

Neben solcher Richtung ins Historische ist fast noch bedeutender ein anderer für die Geschichte der Sammlungen überhaupt wichtiger Zug, der schon bei Arundel bemerkbar wird; das ist die private Initiative, die heute noch in einer auf dem Kontinent unerhörten Weise die öffentlichen Institutionen Großbritanniens beeinflußt. Das merkwürdigste Beispiel dieses Ineinandergreifens öffentlicher und privater Interessen bildet die Gründung des Britischen Museums, für immer denkwürdig vor allem dadurch, daß es das erste öffentliche Museum, das diesen Namen zu Recht beanspruchen darf, von seiner Geburtsstunde an gewesen ist. Kein Herrscher hat an seiner Wiege Pate gestanden, es ist eine Schöpfung der englischen Nation selber, durchaus der Anregung und Förderung von Privatmännern entsprossen, vor allem dem reichen Legate des schottischen Arztes Sloane, das eigentlich seinen Grundstock bildet. In Sloanes Haus in Bloomsbury ist denn auch das British Museum 1753 als erstes modernes Staatsmuseum durch eine feierliche Parlamentsakte

eröffnet worden, mit der ausdrücklichen Bestimmung zu Nutz und Frommen der Öffentlichkeit. Es verschlägt nichts, daß diese Öffentlichkeit zu Anfang noch von beengenden Schranken umgeben war, da es sich um das neue Prinzip handelt. Hier wirkte eben noch die starke Tradition der alten fürstlichen und sonstigen Privatsammlungen nach. Bis zum heutigen Tage steht aber das britische Museum mit seinen riesenhaft angewachsenen Beständen, was lehrreiche und musterhafte Anordnung betrifft, sowie nicht minder als Arbeitsstätte fast einzig da.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß beinahe zur selben Zeit in einem Staate, der das gerade Widerspiel des englischen war, eine alte Sammlung höchst aristokratischen Charakters, die vatikanische, von Papst Clemens XIV. Ganganelli zum Staatseigentum erklärt und öffentlich zugänglich gemacht wurde. Nur wenige Jahre vorher (1739) waren durch das Testament der letzten Mediceerin, Anna Maria, die Haussammlungen des berühmten Sammlergeschlechts Eigentum des toskanischen Staates geworden. So begegnet sich an der Schwelle, die zum modernen Kunstmuseum führt, das älteste Land, von dem die ganze Bewegung einst ausgegangen war, mit dem jüngsten und modernsten. An Stelle des persönlichen, privaten Kunstbesitzes der Herrscher tritt langsam der abstrakte Staat im modernen Sinn als Eigentümer; ein Vorgang, dem nur wenige der alten Sammlungen haben widerstehen können, und der in den Ländern, die wie Frankreich und Italien große politische Umwälzungen durchgemacht haben, am weitesten vorgeschritten ist.

Die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts zeigt sich dann von einer großen Bewegung innerhalb der kontinentalen Sammlungen ergriffen, in der alte und neue Anschauungen sich vielfach durchkreuzen. Es ist die Zeit, in der vorzüglich der Bilderbesitz der deutschen Höfe zusammengefaßt und erweitert wird, in der namentlich die großen Galerien von Dresden und Wien ihr noch heute charakteristisches Gepräge erhalten. Den Geschmack, aus dem die alte vornehme Amateursammlung hervorging, wollen sie nicht verleugnen; namentlich die sehr lehrreiche hier nicht einmal im Umriß zu kapitulierende Geschichte der sächsischen Galerie zeigt überall das folgenreiche Ineinanderwirken von Diplomaten, Künstlern, Kunstschriftstellern und Liebhabern. Die Italiener des XVI. und XVII. Jahrhunderts, die Vlaemen und Holländer herrschen in ihnen vor, die vorbereitenden Perioden treten stark zurück. Die kaiserliche Galerie in Wien besitzt heute, nachdem auch das Altarbild des Tommaso da Modena neuestens nach Karlstein zurückgewandert ist, nicht das kleinste Bildchen giottesken Stils mehr. Hand in Hand mit solcher Konzentrierung ging dann die Reorganisation des Kunstbesitzes, Sonderung und Teilung des alten buntscheckigen Ensemble der Kunstkammern, deren Zeit vorüber war. Dieser Prozeß reicht zum Teil bis in unsere Tage hinein und ist stellenweise noch nicht ganz abgeschlossen. Inzwischen war ja mit dem Auftreten Winckelmanns die geschichtliche Würdigung der Kunst aus den Denkmälern heraus eingetreten, und den wissenschaftlichen Bestrebungen auf dem Gebiete der alten Kunst folgte bald die philologisch-kritische Erforschung der neueren auf der Ferse nach. In Mannheim wurde das seiner Zeit berühmte, für Goethes Anschauung so fruchtbare Gypsmuseum eröffnet, in Göttingen

hielt gegen Ende des Jahrhunderts der wackere Deutsch-Italiener Fiorillo die ersten Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte. In Berlin entstand endlich die erste, von vornherein nach modern wissenschaftlichen Grundsätzen angelegte Galerie, der, wie schon erwähnt, die Kollektion eines Engländers ihren reichen Fond von Inkunabeln zubrachte, und die durch den sachgemäßen Beirat des hervorragendsten und geistreichsten deutschen Kunstgelehrten damaliger Zeit, C. F. von Rumohr, verständnisvoll und glücklich vermehrt wurde. Namentlich im Vergleich zu den höfischen Galerien älterer Zeit meint man ein wenig von der etwas pedantischen Tüchtigkeit, dem geraden sachlichen Ernst des preußischen Pädagogen in dieser seither zu einer Forschungsstätte ersten Ranges gewordenen Sammlung zu verspüren. Fast gleichzeitig bezeichnet die Erwerbung der Boisseréeschen Sammlung altdeutscher Tafeln und der berühmten Kollektion antiker Vasen durch Ludwig I. die neue Richtung in München.

Zum Teil schon vor diesen Bestrebungen liegt ein in der Geschichte des Sammelwesens epochemachendes Ereignis, die Gründung des Musée Napoléon (Fig. 99) in Paris, das sein großer gewalttätiger Organisator als ein europäisches Zentralmuseum gedacht hat.[101]) Hat diese merkwürdige und so viele alte Rechtstitel verletzende Schöpfung auch nur wenige Jahre gedauert, so ist sie doch von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen. Gleich dem Korsen selbst ist sie ein Kind der Revolution, in der das souveräne Volk den historischen Besitz seiner Könige als Nationaleigentum proklamiert hatte. Nicht nur die historische Forschung hat von hier aus bedeutende Anregungen erhalten, — die großen kunstgeschichtlichen Bilderwerke der Clarac, Agincourt, Cicognara stehen in weiterem oder engerem Zusammenhange mit dem napoleonischen Museum — es war vor allem der vor einem halben Jahrhundert in England aufgetauchte Gedanke des großen öffentlichen Staatsmuseums, dessen Besuch, ohne beengende Schranken, jedem frei stehen sollte, hier in höchst autokratischer Form propagiert worden. Zwar hatten die alten fürstlichen Sammlungen schon vorher dem neuen Geist manches Zugeständnis gemacht, und wir wollen der Liberalität des Hauses Lothringen, auch in seinen toskanischen Landen, nicht vergessen; aber die Kabinette und „Galerien" behielten doch im Ganzen, und man wird sagen müssen, nicht überall zu ihrem Nachteil, den ihnen ja tatsächlich zukommenden Charakter großer Privatsammlungen, und ihre Benutzung unterlag naturgemäß, wie in den alten Kunstkammern, den Einschränkungen von solchen. Auch ist nicht zu vergessen, daß die breiten Massen des Publikums erst für den Besuch von Museen herangezogen und herangebildet werden mußten. Solche Bedingungen sind erst allmählich eingetreten; es berührt heute recht eigentümlich, zu hören, daß die alte Berliner Kunstkammer noch zu Anfang des XIX. Jahrhunderts jährlich von nicht viel mehr als zweihundert Personen besucht worden ist. Hier mußte eben eines ins andere greifen, die neue Zeit mit ihren gesteigerten Verkehrsmitteln und Bedürfnissen kommen. Nachklänge aus dem alten aristokratischen Milieu der fürstlichen Landessammlungen sind gleichwohl noch lange zu verspüren; noch in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts war hie und da das Douceur für den Herrn Inspektor nicht verschwunden, das

seitdem durch die demokratischere Form des Eintrittsgeldes ersetzt worden ist, oder es durfte z. B. die kaiserliche Eremitage in St. Petersburg nur in Frack und weißer Halsbinde betreten werden. Noch jetzt ist es de rigueur, die russischen Sammlungen unbedeckten Hauptes zu betreten, eine Vorschrift, die namentlich dem Südländer seltsam genug erscheint. Auch in den viel und nicht mit Unrecht getadelten Prunkräumen der neuen Hofmuseen in Wien klingt manches nach, das indessen nicht einseitig beurteilt werden sollte; ist es doch hier noch der Monarch selbst, der seine Gäste empfängt und ihnen die Schau seines köstlichen Hausschatzes gewährt. Am allerspätesten haben sich natürlich die höfischen Schatzkammern dem Publikum geöffnet, und ihr Besuch unterliegt begreiflicherweise noch heute besonderen Einschränkungen. Noch in den siebziger Jahren war das grüne Gewölbe in Dresden dem großen Publikum nur in ziemlich kostspieligen und auf wenige Personen beschränkten Führungen zugänglich. Es ist nicht ohne Interesse, darüber die Stimme eines Mannes wie Graesse, der auch in seiner literarischen Tätigkeit ein Nachfahre älterer Zeiten war, zu vernehmen.[102])

Diese Bemerkungen werden vielen als allzuflüchtig erscheinen, und sie sind es auch. Aber der Verfasser lebt der Meinung, daß die moderne Entwicklung viel zu reich, zu intensiv und für unser Leben viel zu wichtig ist, um als bloßer Appendix einer historischen Darstellung des hinter uns liegenden Abgeschlossenen und Ruhenden angehängt zu werden. Das möchte durchaus als Thema einer eigenen Schilderung erscheinen, die nur derjenige mit Nutzen wird unternehmen können, der mitten in diesem Getriebe steht und sich dennoch freien Kopf und klares Auge bewahrt hat.

Allerdings, es wäre hier noch sehr vieles zu erwähnen, das in ganz oder halb vergangene Tage zurückreicht: das Aufkommen des romantischen Geschmacks am Mittelalter, wie er in spielender Weise in der Franzensburg von Laxenburg, ernsthafter und methodischer im germanischen Museum zu Nürnberg sich äußert, dann die verschiedenen nicht immer und überall glücklichen Versuche, die Museen zu kulturgeschichtlichen Bilderbüchern zu gestalten, des weitern die Spezialisierung der modernen Sammlungen im Zusammenhang mit den vorherrschenden Forschungsprinzipien des jüngst verflossenen Jahrhunderts, endlich und hauptsächlich die große kunstpolitische Rolle der Kunstgewerbemuseen, auch eines modernen Gedankens, der mit dem Namen G. Sempers immer verbunden bleiben wird, und an dessen Ausführung London (und auf dem Kontinente Wien) an erster Stelle beteiligt war — lauter Dinge, die indessen mit unserm Leben noch auf das innigste verknüpft sind. Vollends an die komplizierte und vielumstrittene Frage nach der Zukunft des modernen Museums und seiner befriedigenden Organisierung nach außen und innen darf hier kaum gerührt werden. Es ist nur eine subjektive Überzeugung des Verfassers, wenn hier zum Schlusse gesagt wird, daß diese wahrhaftig nicht leicht und vor allem nicht abstrakt und exempelhaft zu lösende Aufgabe ihre gedeihliche Lösung nur in einer verständnis- und maßvollen Synthese des alten Amateurgeschmackes mit den Bestrebungen moderner evolutionistischer Forschung finden dürfte. Weder ist es wünschenswert, daß unsere öffentlichen Sammlungen bloße Rüstkammern für den Gelehrten und

Künstler seien, noch, daß in ihnen einseitige, auf willkürlicher und vergänglicher Schätzung ruhende Prinzipien vorherrschen. Den Leitfaden durch dieses mehr als minoische Labyrinth dürfen wir vielleicht von einer zugleich freieren und strengeren Auffassung der Kunstwerte erwarten.

Berücksichtigung der individuellen Eigenart jeder Sammlung, auch der Art wie sie sich entwickelt hat, möglichste Freiheit von dem unheilvollen Bestreben, alles unter eine Schablone bringen zu wollen, wird da von Nöten sein; man muß vor allem von der früher so beliebten Art sich losmachen, die Kunstwerke in irgend einen schönen Façadenbau, der gar nicht auf ihre Forderungen und Ansprüche Rücksicht nimmt, wie gleichgiltige Möbel in ein gleichgiltiges Zinshaus hineinzuzwängen. Eine Auswahl des Besten ist gewiß wünschenswert; für den alten Gedanken des Cimeliensaals und der ihm anhängenden Repräsentationsräume spricht mindestens ebensoviel als gegen ihn. Wo es sich nicht, wie bei den meisten gewerblichen Museen, um bestimmte didaktische Zwecke, um die Darlegung technischer Entwicklungsreihen usf. handelt, wird wohl eine mit Verstand und Geschmack geübte Sonderung von zeitlich und örtlich zusammengehörigen, individuellen, größeren und kleineren Gruppen, ohne trödelhaft oder theatermäßig aufgeputztes Stilleben das beste sein, wo sich denn eines durch das andere hebt und erläutert, ohne daß der Beschauer durch die endlosen Reihen gleichförmiger Dinge ermüdet und stumpf gemacht wird. Freilich liegt da wieder die Gefahr der Zersplitterung und desultorischer Zerstreuung nahe. Endlich noch eines. Der Exklusivität und Unnahbarkeit der alten Sammlungen ist die Reaktion einer fast schrankenlosen Öffentlichkeit gefolgt; schon werden Stimmen ernster Warner vernehmbar, die mit Recht auf die Gefahren der Überspannung dieses an sich guten und vernünftigen Prinzips aufmerksam machen.[103])

Gar nicht selten wird man angesichts des ohne Zweifel höchst anregungsvollen modernen Ausstellungswesens, insbesondere der Loane Exhibitions, an das nachdenkliche Sprüchlein erinnert, das schon Goethe, selbst ein Sammler von bedeutender Eigenart, Museen gewidmet hat:

> An Bildern schleppt Ihr hin und her
> Verlornes und Erworbnes,
> Und bei dem Senden kreuz und quer
> Was bleibt uns denn? — Verdorbnes!

Aber so wenig die Kunst ausschließlich für den Künstler oder den Gelehrten da ist, so sehr sind die Museen, gegen die als Institution neuerdings recht oberflächliche Angriffe gerichtet worden sind, dazu bestimmt, nicht bloß der jetzt allzustark betonten Belehrung oder gar unklarer Bildungsphilisterei, sondern mindestens ebensosehr auch dem edelsten Genusse zu genügen, den eine wirklich, nicht bloß äußerlich gebildete Gesellschaft von einer der größten und tiefsten Mächte dieses Lebens zu empfangen berechtigt ist. Gewiß ist an dem Gedanken der Museen als solchen manches auszusetzen, er ist und kann kein Ideal sein, und er unterliegt wie alle menschlichen Einrichtungen dem Wechsel der Anschauungen und Bedürfnisse; das Museum als Selbstzweck zu betrachten, wäre töricht, wo er nur das Mittel sein kann, uns und unsern

Nachkommen das Erbe unserer Vorfahren nach Möglichkeit treu, ungeschädigt und ungeschmälert zu erhalten, zu dem Nutzen, den sie daraus ziehen wollen und können. In dieser, freilich gerade durch das moderne Leben vielfach gehemmten und gestörten konservierenden Tätigkeit liegt ihre Berechtigung, und wenn es einmal so sein soll, ihre Entschuldigung. Denn der erniedrigt sich selbst, der seine Herkunft vergißt und sie von sich wirft; mag sie hoch oder niedrig sein, gleichviel, wenn er ihr nur innerlich frei und selbstbewußt gegenübersteht. Ist doch dem Menschen, der zuerst und vor allem das Resumé seiner Ahnen ist, allein das zweideutige Geschenk verliehen, über die nie zu fassende Gegenwart nach vorne und rückwärts hinauszublicken.

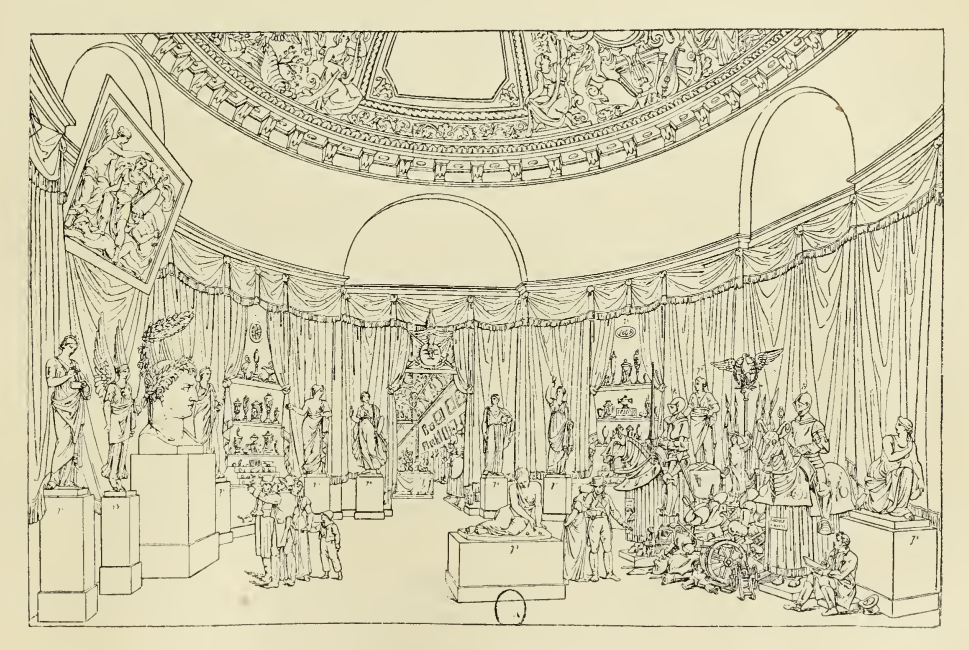


Fig. 99. Ein Saal des Musée Napoleon.
(Nach Saunier.)

Anmerkungen.

[1]) Eine zusammenfassende Behandlung der Sache dürfte noch nicht vorhanden sein. Was aus den archäologischen Handbüchern von O. Müller, Stark, Sittl u. a. entnommen werden kann, bezieht sich fast nur auf antike Kunst. Gleichfalls von Archäologen rühren die beiden folgenden Aufsätze her: Curtius, Kunstmuseen, ihre Geschichte und Bestimmung (in Altertum u. Gegenwart I, 99) Berlin 1870 und Hirschfeld, zur Entwicklungsgeschichte von Kunstsammlungen Nord u. Süd 1890, Bd. 52, 557. Über die Sammler der ital. Renaissance hat J. Burckhardt geistreich und belehrend wie immer in einer jetzt aus seinem Nachlaß bekannt gewordenen Studie (Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens) sich verbreitet. Ein sehr nützliches Buch ist die Bibliographie générale des inventaires imprimés von de Mély und Bishop Paris 1892, 3 Bde. Für Italien kommt das Sammelwerk des Marchese Campori in Betracht: Raccolta di cataloghi ed inventari inediti dal sec. XI. al sec. XIX, Modena 1870, sowie die Documenti per servire alla storia dei musei d' Italia. Flor. u. Rom. 1878 ff. Vieles Brauchbare enthält, trotz der im Titel angedeuteten Beschränkung das ältere Werk von G. Klemm, Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, in 2. Auflage zu Zerbst 1838 erschienen. Die alte Literatur über die Kunstkammern wird später angeführt werden.

[2]) K. Groos, Die Spiele der Menschen, Jena 1899.

[3]) Heinrich Schurtz, Urgeschichte der Kultur. 1900, S. 386.

[4]) Eine große Menge von hierhergehörigen Notizen hat Friedländer in seinen Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 2. A. Leipzig 1889, Bd. II, S. 170ff. zusammengetragen.

[5]) Vgl. Friedländer a. a. O. S. 178f.

[6]) Nirgends ist dies schöner und eindringlicher dargelegt als in Jacob Burckhardts hinterlassenen Vorlesungen über griechische Kulturgeschichte; jenem so ganz persönlichen und darum auch zeitlebens von dem Verfasser zurückgehaltenem Buche.

[7]) Fränkel, Gemäldesammlungen und Gemäldeforschung in Pergamon. Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. VI. (1891.) 49 f.

[8]) Friedländer a. a. O. S. 174.

[9]) Vgl. (Wiener) Numismatische Zeitschrift Bd. XXIII (1891) p. 19 und dazu Habich, Hermes Diskobolos im Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, Bd. XIII (1898), S. 57 f. Die schon von Friedländer (Darst. a. d. Sittengesch. Roms III) angezogene Stelle aus Josephus Flavius Antiqu. Jud. (XX, 9. 4) lautet: *τὴν πάσαν δὲ πόλιν ἀνδριάντων ἀναθέσεσιν καὶ ταῖς τῶν ἀρχαίων ἀποτύποις εἰκόσιν ἐκόσμει.*

[10]) Ähnlich die nicht weit entfernte Kirche in St. Donat u. a. m.

[11]) Vgl. Otte's kirchliche Kunstarchäologie I, 365. Piper, Mythologie der christl. Kunst I, 48. Im Museo Lapidario zu Mantua befindet sich ein arabischer Cippus von 1296, der in der Krypta von S. Francesco in Assisi vergraben war.

[12]) Florencourt, Der gesteinigte Venuskorso zu St. Matthias, in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande Bd. XIII, 128. Vgl. jetzt den Aufsatz von Radermacher, Venus in Ketten, in der Westdeutschen Zeitschrift XXIV, 219.

[13]) Barbet de Jouy et Jacquemart, Gemmes et joyaux de la couronne pl. 5. (Sardonyxkelch), pl. 6 (Porphyrgefäß aus Ägypten), pl. 7. (Kristall der Eleonor von Aquitanien), pl. 9. (arabischer Kristall).

[14]) Eine alte Beschreibung ist in dem Werk von Meschinello, La chiesa ducale di s. Marco, Ven. 1753 zu finden.

[15]) Le monde enchanté. Cosmographie et Histoire naturelle fantastiques du moyen âge. Paris 1843.

[16]) Auch an S. Francesco in Bologna sieht man dergleichen bacini. Vieles der Art ist in Ottes kirchl. Kunstarchäologie I, 209 usw. aufgeführt, ferner bei Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg i. B. 1902, p. 211 f., worauf hier der Kürze halber verwiesen sei.

[17]) Otte a. a. O, p. 213 und besonders Sauer, p. 211 f. Von dem enormen Wert, den man diesen Dingen beilegte, mag die Schätzung eines solchen Einhorns auf 6000 fiorini im Inventar des mediceischen Hauses von 1492 Zeugnis ablegen; unter Clemens VII. wurde ein anderes gar mit 27000 Dukaten verkauft. (Müntz, Collections des Médicis p. 16 und 66.) Ein mannshohes Exemplar wird heute noch in der Kopenhagener Rosenborg als besondere Sehenswürdigkeit vorgewiesen; eines von gleicher Höhe im Inventar der Gonzaga von Mantua 1631 (D'Arco Arti di Mantova II, 174) erwähnt. Von anderen Exemplaren nenne ich noch einige, wie sie mir gerade in Erinnerung sind: den überreich geschnitzten Zahn, ein charakteristisches Inventarstück der alten Farmacia Albrizzi, jetzt im Museo archeologico zu Venedig; im Schatz von S. Marco ebenda ein sehr großes Exemplar, eines auf einem schön geschnitzten Renaissancepostament auch im Museo civico von Bologna. In Fischarts glückhaftem Schiff von Zürich wird den Schweizer Gästen das acht Schuh lange Einhorn im Chor des Doms zu Straßburg mit gebührendem Stolze gewiesen.

[18]) Römische Quartalschrift Bd. XII (1898), S. 162 ff.

[19]) Otte a. a. O., S. 213, Anm. 6.

[20]) Mitt. der k. k. Zentralkommission XIV, 88.

[21]) Vgl. u. a. Lastri, L' osservatore fiorentino, Ausg. von 1821, Bd. II, 153 f. Einiges bei Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. S. 29 f.

[22]) Vielleicht dürfte das erste öffentlich für Geld gezeigte Museum von Wachsfiguren jenes gewesen sein, für das Antoine Benoist „sculpteur en cire du roi" 1668 ein königliches Patent erhielt. Neben den Porträts fürstlicher Personen des damaligen französischen Hofs, ferner des Dogen von Genua, wurden die Figuren orientalischer Gesandten, von Siam, Marocco, Moskau, Algier gezeigt. Vgl. das Bulletin de la Société de l' histoire de Paris et de l' Isle de France. 1896, p. 201 f. (Nach einer Mitteilung die ich noch dem verstorbenen E. Müntz danke.)

[23]) Vgl. die Abhandlung Beissels über die Aachenfahrt in den Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 82 (1902).

[24]) Verzeichnis der bekannten Heiligtumsbücher bei Otte I, 187. Über ein handschriftlich in Hall erhaltenes: Hohenbühel, Mitt. der Zentralkomm. 1883.

[25]) Das Inventar der Schätze Karls V. von Frankreich wurde von Labarte (Documents inédits sur l'histoire de la France, Paris 1879), dasjenige Ludwigs von Anjou gleichfalls von Labarte im II. Band seiner vortrefflichen Notice des émaux du Louvre (Paris 1853) veröffentlicht. Vgl. die neue Publikation von Moranvillé, Inventaire de l'orfévrerie et des joyaux de Louis I. duc d'Anjou. Paris 1903.

[26]) Inventaires de Jean duc de Berry (1401—1416) publiés et annotés par Jules Guiffrey. 2 Bände, Paris 1894—1896.

[27]) Champeaux et Gauchery, Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry Paris 1894.

[28]) Notices et extraits des manuscrits V, 564.

[29]) Filaretes Traktat über die Baukunst herausg. von W. v. Oettingen. Wien 1896. S. 659.

[30]) In den Inventaren kommt sie nicht vor. Filaretes Notiz beruht also wohl auf einem Irrtum.

[31]) Vgl. über diese missoria Piot in der Gazette archéologique 1886, 185, der auch eine mittelalterliche Bleinachbildung eines solchen Bellerophon beibringt.

[32]) Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike. Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des ah. Kaiserhauses 1897.

[33]) Farbige Abbildung im „Studio". Vol. XXII, 242.

[34]) Ein sehr merkwürdiges altes Stück dieser Art ist die burgundische Standuhr aus dem XV. Jahrhundert, die sich im Besitze des Herrn M. v. Leber in Wien befindet und wiederholt auf Pariser Ausstellungen zu sehen war. (Fig. 13) Sie stammt aus einer alten Wiener Privatsammlung, der Fürsten Eduard von Collalto. Leber, Notice sur l'horloge Gothique construite vers l'an 1430 pour Philippe le Bon (mit Photographie). Wien 1877.

[35]) Solche Tierfiguren, mit wohlriechenden Pasten belegt, finden sich noch, von der alten Ambraser Sammlung her, im Wiener Hofmuseum: Bär mit Flinte aus dem XVI. Jahrhundert (s. die Figur im Texte).

[36]) Das Hauptwerk ist bekanntlich die (unvollendete) Publikation des Comte de Laborde, Les ducs de Bourgogne. 3 Bde. Paris 1849 ff. Dazu des Canonicus Dehaisnes Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV. siècle. 2 Bde. Lille 1886, die reichhaltigen Archives des Arts von Pinchart, 3 Bde. Gent 1860 f. und das neue, eben erscheinende Werk von Prost, Inventaires, mobiliers et extraits des comptes des Ducs de Bourgogne. Paris 1902.

[37]) Das Exemplar der Pariser Bibliothek wurde vollständig von Michelant in den Comptes rendus de la Commission Royale d'histoire, Bruxelles III. Serie t. XII. (1871) p. 10 ff., unvollständig (jedoch mit Konkordanzen aus Le Glay, Correspondence de Maximilian I. et de Marguérite, Paris 1839 II., 466 f.) von Laborde in der Revue archéologique VII. (1880) 46 f. veröffentlicht; das des Wiener Staatsarchivs von H. Zimmermann im Jahrbuche der kunsthistor. Sammlungen des ah. Kaiserhauses III. (Urkundenteil) p. XCIII. unter Nr. 2979. Weitere wichtige Verzeichnisse von Kostbarkeiten aus Margarethens Besitz sind am gleichen Ort III, 6286, XII, 8347 und XIII, 9118 zu finden. Vgl. ferner Glück, Kinderbildnisse aus der Sammlung Margarethas von Österreich, Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen XXV, 227.

[38]) Murr, Descr. du cabinet du M. Paul de Praun a Nuremberg. Nürnberg 1797. (Paul von Praun lebte 1548—1616.)

[39]) Auszüge aus deren Inventar von 1573 hat Springer in den Mitt. der k. k. Zentralkommission V. (1860), S. 352 f. gegeben. Ihren Hauptschatz bildete bekanntlich die große Dürersammlung.

[40]) Hirn, Erzherzog Ferdinand von Tirol, 2 Bde. Innsbruck 1885. Zimmermann, Die Renaissance, in den kunstgeschichtl. Charakterbildern aus Österreich-Ungarn. Wien 1893. Ilg, Erzherzog Ferdinand von Tirol im Lichte der humanistischen Zeitbildung. (Monatsblätter des wissenschaftl. Klubs in Wien 1880.) Der offizielle Führer durch Ambras ist von Ilg und Boeheim verfaßt worden. Das k. k. Schloß Ambras in Tirol. Wien 1882. Photographische Ansichten von Schloß Ambras mit Text von J. Stockbauer sind bei Soldan in Nürnberg herausgekommen. Das wichtigste der alten Ambraser Inventare (von 1596, auf der k. k. Hofbibliothek) ist von W. Boeheim im VII. Bande des Jahrbuches der kunsthist. Sammlungen des ah. Kaiserhauses unter Nr. 5556 herausgegeben worden. Weitere handschriftlich im Hofmuseum vorhandene Inventare, die über den Zuwachs der Sammlung Aufschluß geben, rühren aus den Jahren 1613, 1621, 1730 (von dem verdienten Anton Roschmann verfaßt) und 1788 (von Johann Primisser) her.

[41]) Schönherr, Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architekt (im Repertorium für Kunstwissenschaft I.).

[42]) Ihre Geschichte kann in Schönherrs gesammelten Schriften I, 406 bequem nachgelesen werden.

[43]) Einen jungen Leibeigenen von seinen böhmischen Gütern, dessen Talente er erkannte, hat er auf seine Kosten zum Maler ausbilden lassen. Es ist jener Matthias Hutsky, der dem Erzherzog dann einen Zoll seiner Dankbarkeit entrichtet hat, indem er ihm einen Pergamentband mit den Kopien der (heute nicht mehr vorhandenen) altböhmischen Wandgemälde in der Wenzelskapelle des Prager Doms dedizierte. Am Hofe Ferdinands in Innsbruck hat auch der bekannte niederländische Bildhauer Francavilla geweilt, dessen merkwürdige, mit dem Erzherzoge unternommene Alpenbesteigung Baldinucci im Leben des Künstlers umständlich nach mündlicher Tradition schildert. Ferdinands Komödie: Speculum humanae vitae, wurde von Minor in den Neudrucken der deutschen Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Halle 1889, neu herausgegeben.

[44]) Unter den älteren Schilderungen von Ambras sind hervorzuheben: die des niederländischen Archäologen Stefan Pighius, der als Hofmeister des Prinzen von Cleve 1574 Ambras besuchte und es in der Beschreibung jener Kavalierreise: Hercules Prodicius, Antwerpen 1587 schildert; dann des französischen Arztes und Numismatikers Charles Patin, dessen Relations historiques et curieuses de voyages, mit reichen Nachrichten über die Sammlungen seiner Zeit, 1695 zu Amsterdam gedruckt wurden; endlich des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Bericht von 1628, der jetzt in der Ausgabe von Doering (Eitelberg-Ilgs Quellenschriften N. F. Bd. X) vorliegt. Wertvoll ist die ausführliche Schilderung in Keysslers Neuesten Reisen, Hannover 1751, I. T., S. 25 bis 38, die, wie diese ganze ältere Reiseliteratur überhaupt, wertvolle Nachrichten über die alten Sammlungen enthält. Der älteste gedruckte Katalog der Ambraser Sammlung nach ihrer Übertragung nach Wien rührt bekanntlich von dem verdienten Alois Primisser (Wien 1819) her; es ist sein Verdienst, daß die fast vergessene Sammlung wieder in weiteren Kreisen bekannt wurde. Eine kurze Beschreibung der Sammlung, noch an ihrem Tiroler Standorte, war schon von dem älteren Primisser, Innsbruck 1777, veröffentlicht worden. Der letzte ausführliche Katalog der alten Sammlung vor ihrer gänzlichen Auflösung ist von Eduard Freih. v. Sacken verfaßt worden. (Wien 1855, 2 Bde.) Auf die Albums ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen von Ilg (Wien 1895) und dem Verfasser (Wien 1901) darf hier wohl im Vorbeigehen verwiesen werden; sie enthalten manche der im Texte besprochenen Ambraser Stücke in guten Abbildungen.

[45]) Vgl. die darüber geführte lange Korrespondenz im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses, Urkunden Bd. XI, Nr. 7236 ff.

[46]) Th. Distel in Graesses Zeitschrift für Museologie 1882 Nr. 1.

[47]) Reichhaltige Nachrichten darüber findet man in dem Aufsatz von E. de Bricqueville, Les collections d'instruments de musique au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle (L'Art 1894). Eine hervorragende alte Sammlung aus Estensischem Familienbesitz ist heute im Museum Sr. k. u. k. Hoheit des Erzherzogs Franz Ferdinand in Wien.

[48]) Über die merkwürdige zwischen Kepler und Wallenstein geführte Korrespondenz, das Horoskop des letzteren betreffend, s. W. Förster, Himmelskunde und Weissagung, Berlin 1901.

[49]) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen. Urk. VII, 4745—4749. F. v. Hochstetter, Über mexikan. Reliquien aus der Zeit des Montezuma in der k. k. Ambraser Sammlung. Denkschriften der phil.-hist. Klasse der Wiener Akad. der Wissenschaften XXXV (1884). Zelia Nuttall, Das Prachtstück altmexikanischer Federarbeit aus der Zeit Montezumas im Wiener Museum. Abh. u. Ber. des ethnograph. Mus. zu Dresden, 1887; Uhle, Zur Deutung des in Wien verwahrten altmexikan. Federschmucks. Verh. der Berliner anthrop. Gesellsch. 1891, zuletzt Heger, Altmexikan. Reliquien aus dem Schlosse Ambras in Tirol. Annalen des k. k. naturhist. Hofmuseums. Bd. VII. (1892) mit 5 Tafeln.

[50]) Auch in der Sammlung Leopold Wilhelms befand sich ein Exemplar (Inventar Nr. 202); andere sind heute im Museum zu Braunschweig, im Museo Arqueologico zu Madrid und anderwärts zu sehen.

[51]) Bekleidet und nackt schon bei Lambecius: De Bibl. Vindob. VI, 452 abgebildet. Vgl. Perger, Über den Alraun, Mitt. des Wiener Altertumvereins V, 259 ff.

[52]) Vgl. die Abhandlung von H. Modern im Jahrbuche der kunsthistor. Sammlungen Bd. XII.

[53]) Fol. 459 v.: Ain indianisch tuech, darauf ist gemalt ain großer vogl gleichwie ain schwann, sambt anderen vögelen, sonst von allerlai laubwerck gemalt. — Ain indianisch tuech, darauf indianische heuser gemalt, in dem haus siczen die indianer bei einander und einer schreibt in ain roten rock. — Mer ain indianisch tuech, darauf etliche indianische heuser gemalt, darinnen weiber, so auf saitenspiel schlagen.

[54]) Ein altes Verzeichnis derselben ist in den „Baltischen Studien" Stettin 1864, Bd. XX, 108 f. abgedruckt. Über Giovios Porträtsammlung hat E. Müntz in den Mémoires de l'Acad. des inscriptions et b. l. XXXVI, 2 (1901) gehandelt; über die Ambraser Miniaturensammlung vgl. die umfangreiche Materialsammlung von F. Kenner im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Bd. XIV—XIX.

[55]) Das Nachlaß-Inventar von 1590 wurde von Zimmermann im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, VII (Urkundenteil) p. XVII f. auszugsweise publiziert. Das aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert stammende Inventar wurde von Wastler (Mitteilungen der Zentralkommission 1879—1881) und von Pichler im Archiv für österreichische Geschichte 1880 (LXI) herausgegeben. Vgl. Wastler, Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzögen von Steiermark usw. Graz 1897. Ein Inventar der Sammlung, das gelegentlich ihrer Übertragung nach Wien (1765) aufgestellt wurde, ist soeben von H. Zimmermann im Urkundenbande des Jahrbuchs der Kh. Sammlungen (Bd. XXIV, n. 19325 ff.) veröffentlicht worden.

[56]) Abgedruckt bei Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bairischen Hofe unter den Herzögen Albrecht V. und Wilhelm V. (Eitelbergers Quellenschriften Bd. VIII).

[57]) Eine ansehnliche Kollektion von Blättern und Rollen der Art befand und befindet sich, wie hier nachgetragen sein mag, in der Ambraser Sammlung.

[58]) Über die Hradschiner Kunstkammer vgl. man die Einleitung zum I. Bande des Engerth'schen Galeriekatalogs (Wien 1882, S. XIV f.), dann die Abhandlung von H. Zimmermann in den kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Österreich-Ungarn (Wien 1893). Ferner Svátek, Die rudolfinische Kunstkammer in Prag, in dessen Kulturhistorischen Bildern aus Böhmen, Wien 1879, übrigens eine wenig zuverlässige Arbeit. Venturi, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolf II. im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. VIII; Urlichs, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Rudolfs II. (Zeitschrift für bildende Kunst V); Neuwirth, Rudolf II. als Dürersammler in den Xenia Austriaca (Festschrift zum 42. Philologentag, Abt. IV) Wien 1893. Einige Regesten (angeblich aus dem Jahre 1608) in Hormayrs Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. XXVII (1838). p. 282 f. Über die recht verwickelte Frage der alten Inventare orientiert jetzt in trefflicher Weise H. Zimmermanns Vorbericht zu seiner Publikation des Inventars der Prager Schatz- und Kunstkammer von 1621. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des ah. Kaiserhauses. Bd. XXV, S. XIII ff.) Ein Originalinventar aus der Zeit Rudolfs II. selbst ist trotz aller Bemühungen bisher nicht aufzufinden gewesen. Wir sind auf das spätere im Jahre 1621 angelegte angewiesen, das Zimmermann jetzt zum erstenmale vollständig und mit sorgfältigen Konkordanzen nach der Handschrift des Reichsfinanzarchives in Wien herausgegeben hat. Die älteren unvollständigen Publikationen von Chmel (Handschriften der Hofbibliothek II, 1—12) und von Max Perger, Studien zur Geschichte der Gemäldegalerie im Belvedere (Mitt. des Altertumsvereins in Wien VII, 104 f., bloß die Gemälde enthaltend) sind dadurch überholt. Eine wertvolle Ergänzung bildet eine nach Wolfenbüttel verschlagene Aufzeichnung, welche die vor 1621 nach Wien gelangten Objekte der Prager Kunstkammer umfaßt und von W. Köhler, Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstkammer (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen XXVI, I ff.) ediert wurde. Endlich kommen noch die beiden, von B. Dudik im Skokloster am Mälarsee gefundenen Inventare in Betracht (Mitt. der k. k. Zentralkommission XII (1867) S. XXXIII ff.), von denen das erste noch vor der schwedischen Plünderung 1648 abgefaßt ist. Endlich ist das gleichfalls von Dudik in Stockholm aufgefundene und von Geffroy (Notices et extraits des manuscrits . . . . dans les bibliothèques ou archives de Suède. Paris 1855, p. 120 f.)

mitgeteilte Inventar der Königin Christine von Schweden aus dem Jahre 1652 zu erwähnen, weil es die aus Prag stammenden Stücke genau verzeichnet.

[59]) Das ausführliche Inventar der weltlichen Schatzkammer ist ziemlich jung, von 1750, und im Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen X. n. 6253 zu finden. Eine Reihe von Stücken beschreibt Lambecius charakteristischer Weise in seinem großen Katalogwerke der Wiener Hofbibliothek. Verzeichnis der geistlichen Schatzkammer von Sitte, Mitteilungen der Zentralkommission 1901.

[60]) Sandrart, Teutsche Akademie im II. Hauptteil von 1679. II. Abteilung S. 71—91, zum größten Teil nach Patins Relationen, vgl. L. Sponsel, Sandrarts Teutsche Akademie, Dresden 1890, S. 34. In J. Spons Recherches des antiquités et curiosités de la ville de Lyon, Lyon 1675, p. 212 f. ist ein merkwürdiges Verzeichnis der damaligen Kunstliebhaber zu finden.

[61]) Außer in Klemms Werke: Zur Geschichte der Sammlungen in Deutschland p. 167 ff. Graesses Zeitschrift für Museologie 1879 no. 2—4. Beide sind jetzt überholt durch den reichhaltigen Aufsatz von Kautzsch, Beiträge zur ältern Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden (Neues Archiv für sächs. Geschichte und Altertumskunde, Bd. XXIII, 1902, p. 220—296), wo die noch vorhandenen Stücke sorgfältig nachgewiesen sind. Eine ausführliche Beschreibung der Dresdner Kunstkammer hat Philipp Hainhofer in einer Relation von 1629 hinterlassen, die jetzt Döring herausgegeben hat (Eitelberger-Ilgs Quellenschriften n. F. X, 156 ff.).

[62]) v. Ledebur, Geschichte der kgl. Kunstkammer in Berlin. Berlin 1831.

[63]) Querfurt, Kurze Beschreibung des Fürstl. Lustschlosses Saltzdahlum. Braunschweig, o. J.

[64]) Oliger Jacobaeus, Museum Regium rerum tam naturalium quam artificialium quae in basilica bibliothecae Augustiss. Daniae Norvegiaeque monarchae Christiani Quinti Hafniae asservantur, ein stattlicher, mit Kupfern gezierter Foliant, Kopenhagen, 1696. Holk, Det kongelige Kunstkammer paa Christianborgs Slot sammt Rosenborgs slots Inventarium. Kopenhagen o. J. (jedoch nach 1772) ist ein alter Führer für Reisende. Der neue vortreffliche Führer durch Schloß Rosenborg ist vom Inspektor B. Liisberg verfaßt.

[65]) Döring in den Quellenschriften n. F. X, S. 251 f.

[66]) Das Inventar der Sammlungen Leopold Wilhelms in der Stallburg zu Wien (1659), mit genauen Angaben der Meisternamen, der Maße usw. ist von Berger im I. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses (als Nr. 495) veröffentlicht worden. Der im Texte erwähnte Prodomus ist von Zimmermann im VII. Bande des Jahrbuchs neu herausgegeben worden (als Nr. 4584). Nicht zu vergessen ist (außer Teniers' bekanntem Galeriewerk von 1660) desselben Stechers J. A. Prenner Theatrum artis pictoriae von 1728.

[67]) Vgl. Valentini, Musaeum Musaeorum I, 509, der, obwohl er über diesen Köhlerglauben spottet, sich nicht versagen kann, ihn mit einem Kupfer zu illustrieren.

[68]) Man findet eine bequeme Übersicht derselben in dem Büchlein von Boersma, Kunstindustrieele Literatuur I, 's Gravenhage 1888.

[69]) Die genaue Beschreibung kann man in dem von Döring herausgegebenen Nachlaß Hainhofers in Eitelberger-Ilgs Quellenschriften (n. F. VI) nachlesen; zu vergleichen ist ferner Lessings Aufsatz im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1883 und 1884 (Eine neue Publikation steht bevor). Andere Schränke beschreibt Hainhofer ebenfalls ausführlich (Quellenschriften n. F. X, 115 ff., 290 f.) Die eingehende Schilderung eines solchen von Jonas Ostertag in Augsburg gefertigten, den Hans Fugger 1587 Erzherzog Ferdinand von Tirol um 4000 Taler anträgt, s. im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XIV (Urkunden Nr. 11205).

[70]) Wer sich dafür interessiert, kann guten Aufschluß darüber in dem „Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Kunstdrechslerarbeiten des XVI.—XVIII. Jahrhunderts", Nürnberg 1891. finden.

[71]) Gedruckt zu Koburg 1640 in Quart. Einen Auszug daraus findet man in Vulpius' Zeitschrift Kuriositäten VIII, 365 f., Weimar 1819.

[72]) Über die Naturaliensammlungen verbreitet sich Klemm a. a. O. S. 242 ff. sehr ausführlich. Das Museum der alten Leipziger Stadtbibliothek hat G. Wustmann, Geschichte der Leipziger Stadtbibliothek I (in den Neujahrsblättern der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig II. 1906, p. 271) eingehend behandelt; es war reich an Curiosis aller Art.

[73]) Abgebildet und besprochen in L. Sponsels Kabinettstücken der Meißner Porzellanmanufaktur. Leipzig 1900, S. 69 f. Die gleiche Bildung erscheint auf den Bronzetüren aus Gio. Bologna's Werkstatt am Pisaner Dom.

[74]) Abgebildet bei Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Monographien des Kunstgewerbes, her. von J. L. Sponsel, Bd. VIII, Fig. 11.

[75]) Legati, Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi. Bologna 1677. Vgl. Comelli, F. Cospi e le origini del Museo Civico di Bologna. Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le province della Romagna. 1889 (vol. VII.). Note ovvero memorie del museo del Co. Lodovico Moscardo, dal medesimo descritte. Verona 1672; Terzaghi, Musaeum Septalianum Manfredi Septalae. Tortona 1664. Die Schrift von Fogolari, Il museo Settala, Mailand 1901, ist dem Verfasser nur dem Titel nach bekannt.

[76]) Freilich enthielt das Cospische Museum u. a. ein echtes Kuriosum, das auch in nordländischen Sammlungen jener Zeit nicht gerade selten ist und hier rasch erwähnt sein soll, einen Keuschheitsgürtel. Ein Exemplar dieses seltsamen Tugendwächters, dessen Verläßlichkeit schon in damaliger Zeit stark angezweifelt und bewitzelt worden ist, befindet sich, aus Ambras stammend, im Depot des Wiener Hofmuseum; im Musée Cluny zu Paris ist ein anderes zur Schau gestellt.

[77]) Weimar, im Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs 1811 ff., 8 Bde. Einem Antiquarkatalog, der mir zufällig vorliegt, ist zu entnehmen, daß noch in den Jahren 1836—1837 zu Stuttgart eine Zeitschrift gleichen Namens erschienen ist, die sich als „Gallerie auffallender Erscheinungen aus dem Gebiete der Natur und Kunst" den Lesern vorstellt — der alte Dualismus ist hier noch ganz deutlich.

[78]) Die ägyptische Mode, die die Chinoiserie ablöst, hat überhaupt, nicht nur im ägyptischen Saal des Wilhelm Meister und im Lokal der Zauberflöte einen mystisch-romantischen Zug. Wie dergleichen Dinge ins Leben traten, lehren nicht nur die Villa Altichiero des Senators Querini bei Padua, die von der Comtesse Rosemberg in einem eignen Prachtwerk beschrieben wurde, und mancher Rest aus Schloß Catajo bei Este (heute in der Sammlung Sr. k. u. k. Hoheit des Erzherzogs Franz Ferdinand), sondern auch beispielsweise die ägyptisierenden Experimente des spiritistisch grübelnden Bildners F. X. Messerschmidt in Wien; man kann das nähere darüber in Ilgs Biographie dieses sonderbaren, begabten Kauzes, (der ein Freund des Dr. Mesmer war), S. 39 f. nachlesen. Auch des kuriosen Apisaltars Dinglingers, eines altberühmten Schaustückes des Grünen Gewölbes in Dresden, mag hier gedacht sein.

[79]) E. Müntz, Les collections des Medici au XV. siècle. Paris 1888.

[80]) Umb. Rossi, Medaglisti del rinascimento alla corte di Mantova. Rivista Ital. di numismatica I, 35.

[81]) Über Leonis Sammlungen ist vor allem das Werk Plons über diesen Künstler (p. 188 f.) zu vergleichen. Wichtige alte Nachrichten über sie stehen in Lomazzos Traktat von 1585 p. 117 und 212, sowie in Borsieris Supplement zu Morigias Nobiltà di Milano (1619) Kap. 18, p. 67 und 68.

[82]) E. Müntz in der Gazette des beaux-arts 1880 (XXII.) p. 310.

[83]) Yriarte, Isabella d'Este. Gazette des beaux-arts 1895.

[84]) Die liebenswürdige Selbstschilderung ist in Sabbas Ricordi Venedig 1559, Kap. CIX, zu finden. S. den Aufsatz von Bonnaffé in der Gazette des beaux-arts 1884. Im übrigen sei nochmals an die feine Schilderung der italienischen Sammler in Jacob Burck-

hardts nachgelassenen „Beiträgen zur Kunstgeschichte“ erinnert. Ferner Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs. Paris 1853 ff. 4 Bde. Ein Buch, das viel Material enthält.

[85]) Den Reichtum venezianischer Privatgalerien im XVI.—XVII. Jahrhundert überblickt man am besten in der dritten, von Martinioni besorgten Auflage der Venezia illustrata des Sansovino (1663). Neuerdings ist das Buch von C. A. Levi, Le collezioni Veneziane d'arte e d'antichità 2 Bde. Venedig 1900 erschienen. Gute Nachrichten über ältere Privatsammlungen Italiens enthalten auch die alten Guiden Cremonas von Aglio (1794) und Genuas von Ratti (1780); eine ausführliche Beschreibung der großherzoglichen Kunstkammer in Florenz steht in Bocchis Bellezze della città di Fiorenza (1591). Noch wäre das eigentümliche Büchlein des Poeten und Sammlers G. B. Marino: La galleria (Ven. 1667) zu erwähnen.

[86]) Yriarte, Sabbioneta, la petite Athènes. Gazette des beaux-arts 1898, 1 ff.

[87]) Sie haben schon im XVIII. Jahrhundert einen Geschichtschreiber gefunden, in Pelli, Saggio storico della R. Galleria di Firenze. Florenz 1779.

[88]) Eine Reihe interessanter Inventare der Chigi, Pamphili, Odescalchi, Colonna, Barberini, Farnese, sämtlich aus dem Laufe des XVIII. Jahrhunderts, findet man in den Documenti per servire alla storia dei musei d'Italia Bd. II—IV abgedruckt. Zu erwähnen ist die „Nota delle Librerie e musei di Roma“, die in einigen Exemplaren eines alten römischen Zeremoniellführers (Girol. Lunadoro, Relatione della Corte di Roma, Roma, Falio 1664) als Anhang vorkommt.

[89]) De Cosnac, Les Richesses du Palais Mazarin. Paris 1884. Bonnaffé, Recherches sur les Collections des Richelieu. Par. 1883. Über den Besitz eines der bedeutendsten französischen Privatsammler des XVI. Jahrhunderts, des Kardinal Granvella in Besançon vgl. Castan, Monographie du Palais Granvella. Paris 1867.

[90]) Justi, Philipp II. als Kunstfreund. Zeitschrift für bildende Kunst 1881. Das Nachlaßinventar Philipp II. ist gedruckt: El arte en España vol. VII. (Madrid 1867). Ferner: D. Pedro de Madrazo, Viaje artistico de tres siglos por las Collecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del R. Museo del Prado de Madrid. Barcelona 1884.

[91]) Frimmel, Gemalte Galerien. Berlin 1896.

[92]) Das Inventar ihrer Kunstschätze bei Guiffrey, Notices et extraits des Manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France, qui sont conservées dans les archives de Suède etc. Paris 1855. p. 120—193. Gronberg, La Galerie des tableaux de la reine Christine de Suède ayant appartenus auparavant à l'empereur Rodolphe. Stockholm s. a.

[93]) Über die Sammler des XV.—XVIII. Jahrhunderts in den Niederlanden siehe das eben erschienene Buch von Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. München 1905.

[94]) Aus dessen Nachlaßinventar von 1547 hat Wornum, Some account of the life and work of Hans Holbein, London 1867 interessante Proben mitgeteilt.

[95]) A catalogue and description of King Charles the firsts capital collection of Pictures, Limnings, Statues, Bronces, Medals aud other curiosities London. Bathoe 1757. Vieles über die englischen und französischen Sammlungen jener Zeit, ihre Versteigerungen usw. ist in Le Blancs Trésor de la curiosité Paris 1857 zu finden, aus dessen Einleitung Graesse in seiner Zeitschrift für Museologie (Dresden 1879, Nr. 6—19) weitläufige Auszüge mitgeteilt hat.

[96]) Auch von dieser zu Antwerpen versteigerten Sammlung ist ein altes Verzeichnis bei Bathoe in Druck erschienen: A catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers duke of Buckingham, in which is included the valuable collection of Sir P. P. Rubens. London 1758. Im gleichen Jahre und beim gleichen Verleger sind auch die Verzeichnisse der Sammlungen König Jacob II. und der Königin Karoline erschienen.

[97]) A brief account of some travels in Hungaria etc. London 1672; in deutscher Übertragung Nürnberg 1711 erschienen.

[98]) Viaggio pittoresco. Venedig 1671.

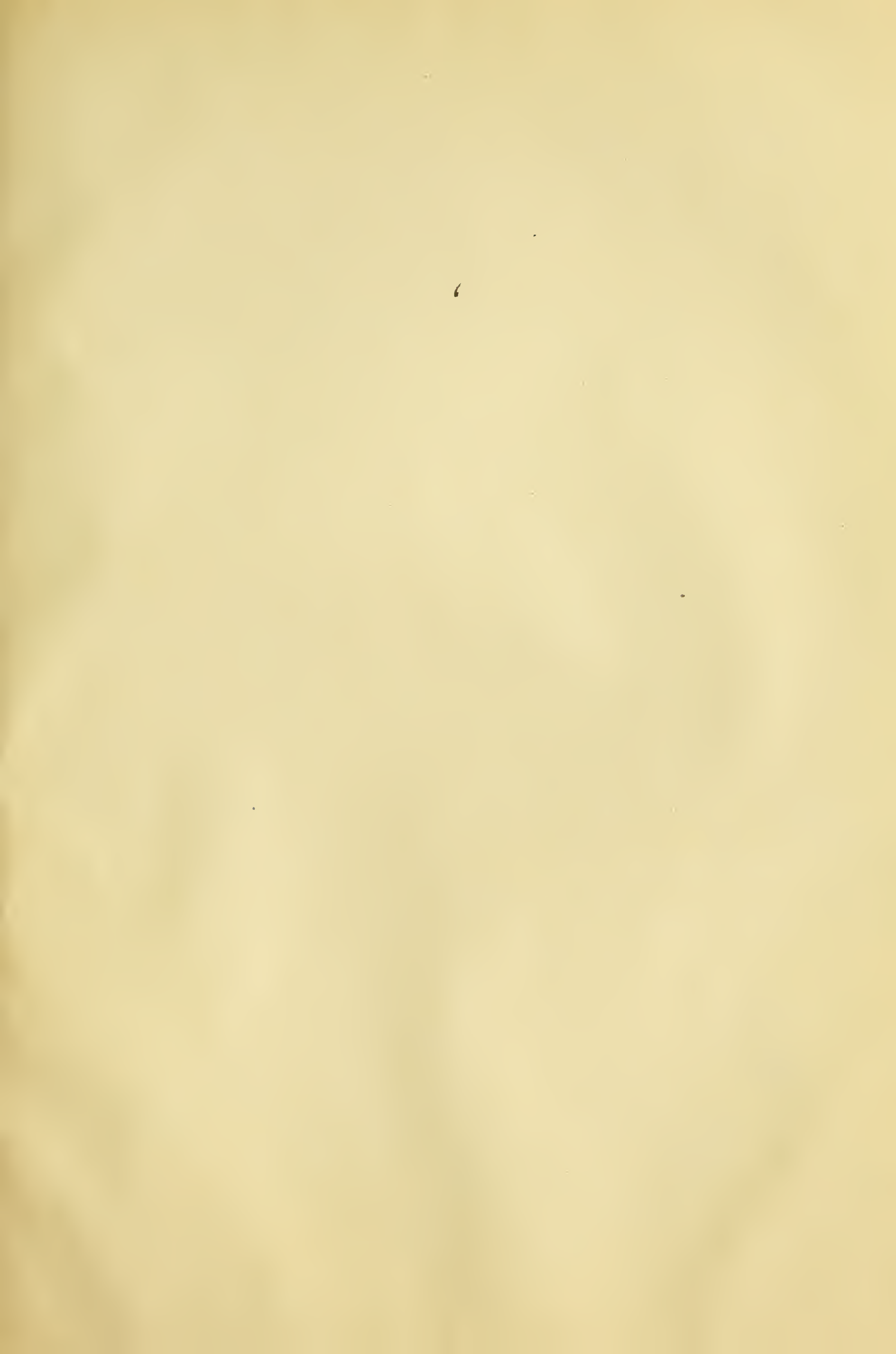
[99]) Le Finezze dei penelli italiani. Pavia 1674.

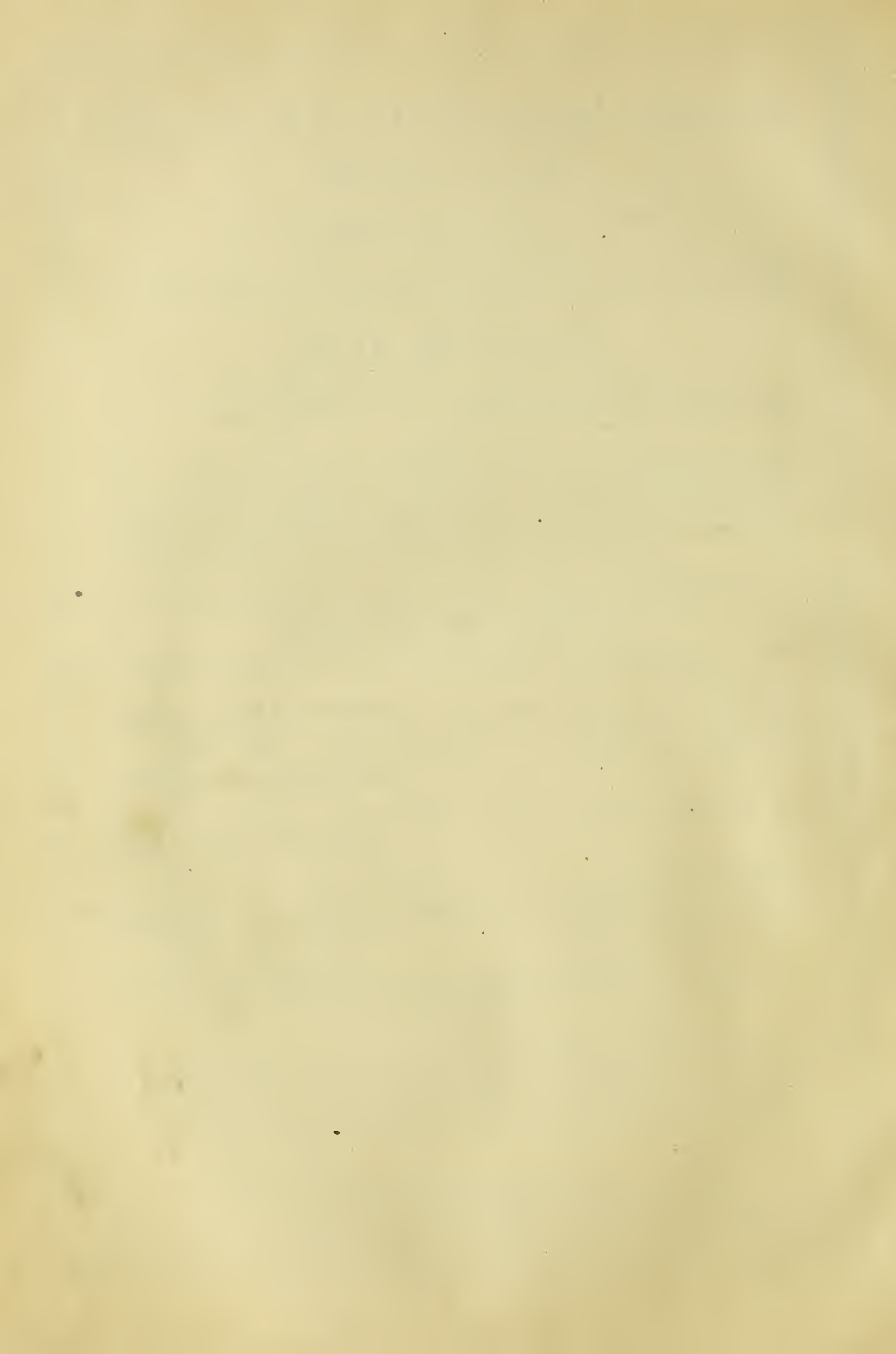
[100]) An account of the statues, basreliefs, drawings and pictures in Italy, France etc. London 1722. Sehr charakteristisch für englische Verhältnisse ist das 1750 bei Russel in London verlegte Buch: Letters from a yonug painter abroad to his friends in England; Rom steht im Vordergrund. Die späteren italienischen Reiseführer, wie das breit angelegte, aber unvollendete Werk von Bartoli: Notizie delle Pitture, Sculture ed Architetture che ornano le principali città d'Italia. Venedig 1776, 2 Bde., und das magere „Itinerario" des Wälschtirolers Chiusole (Vicenza 1782) kommen dagegen nicht in Betracht.

[101]) Saunier, Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire. Paris 1902.

[102]) Vgl. bes. Graesses Zeitschrift für Museologie 1884, Nr. 22.

[103]) Es gilt das in erster Linie von den Ausführungen, die W. Bode in der „Woche" (Berlin 1903, Heft 39) diesem Thema gewidmet hat.







207 **Schlosser,** Julius von. Die Kunst und Wunderkammern der Spaetrenaissance. 146 pp. text on the early history of museums and collections, specifically the Ambras collection, now at the Vienna Museum, notes, 102 ill. Sm. 4to. Leipzig 1908.
$45.00

